REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XLI

MIT 32 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1919

INHALTSVERZEICHNIS

DIE DÜRER-LITERATUR DER LETZTEN DREI JAHRE.

VON

GUSTAV PAULI.

Ein flüchtiger Blick auf die Dürer-Literatur der letzten Jahre, wie sie in Büchern und Zeitschriftenartikeln niedergelegt ist, könnte zu der Meinung verführen, daß unsere Gegenwart immer noch in einem besonders nahen Verhältnis zu Dürer stehe. Denn die Arbeiten wissenschaftlichen Wertes sind wie die populären Betrachtungen ziemlich reichlich erflossen und haben allem Anschein nach eine kaum geminderte Nachfolge zu erwarten. Gleichwohl läßt sich ein gewisses Abrücken von Dürer verspüren. Selbstverständlich beschäftigt er als Träger des größesten Namens deutscher Kunst nach wie vor die Forschung; allein der Standpunkt ihm gegenüber hat sich verändert. Der unbedenkliche Enthusiasmus des vorigen Menschenalters, der sich in Thausing verkörperte, ist einem kritischeren Erwägen gewichen, wie es zuerst in Wölfflins Dürer-Buch einen weithin vernehmlichen Ausdruck gefunden hat. Das Problematische in Dürer wurde entdeckt; und während die allgemeinen Fragen seiner Stellung zur italienischen Kunst oder des Verhältnisses seiner künstlerischen zu seiner wissenschaftlichen Arbeit in einem neuen Lichte erschienen, wurde der bisher anerkannte und gläubig verehrte Bestand seiner Werke einer scharfen Prüfung unterzogen. Wenn dabei ein so volkstümliches Bild wie der kleine Dresdner Crucifixus Dürern gewiß mit Recht aberkannt wurde, so ging die Kritik in der Verwerfung der Grünen Passion offenbar zu weit. Am deutlichsten zeigt sich aber das veränderte, innerlich weniger nahe Verhältnis zu Dürer in der Unsicherheit der Beurteilung seiner Frühwerke. Hier klafft seit langem eine Lücke. Die seit Thausing sehr erweiterte Kenntnis und durch vervollkommnete Photographien erleichterte stilkritische Bearbeitung des Materiales hat eine ansehnliche Vermehrung der ihm zugeschriebenen Zeichnungen, in geringerem Maße auch der Drucke und Gemälde erbracht. Aber immer wieder melden sich Einwendungen gegen die erhoffte Bereicherung unserer Dürerkunde. Wir würden diese Einwendungen selbstverständlich nur dankbar begrüßen, wenn sie mit dem Rüstzeug guter Gründe vorgetragen würden oder von einleuchtendem kritischen Scharfblick zeugten. Allein eben diese vermissen wir. Seit Weisbach haben die Gründe gegen Dürer als Meister der Bergmannschen Offizin zwar gewechselt, aber sie sind darum nicht besser geworden und, wenn man die letzte zusammenhängende Erörterung des Problems bei Stadler liest, so gewinnt man den Eindruck, daß der kritische Scharfblick unsere Kunsthistorie gerade bei einer ihrer interessantesten Aufgaben im Stiche lasse. Somit müssen wir uns in

diesem Punkte der Zukunft getrösten, die der Wahrheit, die seit über zwanzig Jahren unterwegs ist, schließlich doch einmal ans Ziel verhelfen wird.

Bei der folgenden Betrachtung der jüngsten Dürer-Literatur sind die Arbeiten allgemeinen Themas und die Beiträge zur Kunde von Dürers Leben vorangestellt, worauf nacheinander die monographischen Behandlungen der Zeichnungen, Drucke und Gemälde folgen.

Die weitaus wichtigste Veröffentlichung der letzten Jahre über Dürer ist Panofskys Buch über Dürers Kunsttheorie [1]). Es ist aus der Bearbeitung einer von der Herman Grimm-Stiftung gestellten Preisaufgabe hervorgegangen, welche das Verhältnis Dürers zu den italienischen Kunsttheoretikern betraf. Hieraus erwuchs dann im Verlauf der Studien die vorliegende Gesamtdarstellung der Dürerischen Kunstlehre, ein Buch, dessen wir als einer Ergänzung und Zusammenfassung der bisher zu diesem Thema erschienenen Einzelstudien dringend bedurften. Um so mehr erfreut es, hier einmal — goethisch gesprochen — mit vollen Backen loben zu können. Der Autor brachte für seine Arbeit die erwünschten Gaben des kritischen Scharfblickes, der klaren Darstellung und einer guten, unter Kunsthistorikern weder verbreiteten noch begehrten mathematischen Schulbildung mit [2]). Er hat seine Ergebnisse in wohl gegliedertem Aufbau klar und knapp, doch ohne Nüchternheit, vielmehr mit verhülltem Temperament vorgetragen. Die Problematik des auf der Grenze zweier Zeitalter europäischer Kultur stehenden Dürer, die zuerst Wölfflin lebhaft gefühlt und ausgesprochen hat, wird hier genauer erörtert und in einem zusammenfassenden Schlußkapitel der einfacheren, minder problematischen Anschauungsweise der großen italienischen Zeitgenossen Raffael und Leonardo wirksam und richtig gegenübergestellt. Zu den Resultaten dieser generellen Betrachtung gelangt der Verf. durch eine kritische Erörterung der praktischen und dann der theoretischen Kunstlehre Dürers, wie sie in der Unterweisung der Messung, den Büchern menschlicher Proportion und den zugehörigen Londoner und Dresdener Manuskripten vorliegt. Die Berührungen mit den italienischen Theoretikern werden in jedem Kapitel festgestellt, wobei die Beziehungen zu Leonardo etwas loser als z. B. von Klaiber aufgefaßt werden — ob ganz mit Recht, bleibe dahingestellt.

Gleich im Anfangskapitel über die »perspectiva communis« findet sich der Nachweis, daß die von Dürer in dem Londoner Manuskript (L. F. 319, 11 ff.) niedergelegte Theorie nichts anderes als eine Übersetzung aus dem Euklid ist. In der Erörterung der praktischen Künstlerperspektive wird nebenbei die von Wölfflin behauptete Abhängigkeit der Deckenzeichnung auf der Darstellung im Tempel des Marienlebens und der Disposition der Figurengruppen auf der Marter der Zehntausend

[1]) Erwin Panofsky. Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin. Gg. Reimer, 1915.

[2]) Bei einem so gut zu lesenden Buche berühren nur Wortgebilde wie »renaissancistisch« und »Aufschrieb« einigermaßen peinlich.

von Jean Pèlerin-Viators Lehrbuch widerlegt und gezeigt, daß vielmehr der Franzose die angezogenen Zeichnungen von Dürer entlehnt habe. Die kurze Bemerkung, die sich auf S. 24 über die Chronologie der perspektivischen Leistungen Dürers findet, läßt sich dahin ergänzen, daß seine frühesten derartigen Versuche nicht erst mit den Vorarbeiten zum Marienleben einsetzen, sondern offenbar noch ins fünfzehnte Jahrhundert fallen. Bemerkenswert ist zunächst das Datum 1502 auf der vom Unterzeichneten im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1910, S. 57 veröffentlichten Koburger Zeichnung der Geißelung Christi. Sie zeigt ein ziemlich sicheres Wissen um die perspektivischen Elementargesetze. Die Peinlichkeit der Konstruktion erhellt daraus, daß der Verschwindungspunkt auf dem Scheitel des geißelnden Schergen links deutlich markiert ist. Noch früher ist seinem stilistischen Charakter nach das letzte Blatt des Marienlebens (B. 95) mit der äußerst verzwickten Hintergrundsarchitektur des himmlischen Innenraumes anzusetzen. (Es leuchtet ein, daß Dürer gerade im Anfangsstadium seiner theoretischen Studien in einer naiven Komplizierung der Aufgabe geschwelgt haben mag.) Man möchte das Blatt um 1500 datieren. Ins fünfzehnte Jahrhundert führt uns das Triptychon der Dresdener Madonna, auf der zum mindesten die Bemühung um perspektivische Darstellung unleugbar und beachtenswert ist — einerlei ob man mit Justi annehmen will, die aufdringliche Markierung der Steinfugenschnitte und der Estrichtäfelung sei das Werk des Restaurators oder, was sehr wohl möglich bleibt, von diesem nur erneuert worden. In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, daß Braune es wahrscheinlich gemacht hat, der Paumgartner Altar mit seinen liebevoll behandelten Perspektiven sei bereits 1498 in Auftrag gegeben und wenigstens begonnen worden. Schließlich glaube ich an der Hand einer vom Verf. nicht herangezogenen, von der Dürer-Society (X, 11) veröffentlichten Zeichnung des Hamburger Kupferstichkabinetts eine Bestätigung für eben dieses Datum gewonnen zu haben. Denn diese Zeichnung, die ängstlich und sorgsam die perspektivische Konstruktion eines gemauerten Rundbogens (mit einem auf dem Niveau des Erdbodens angenommenen Augenpunkt!) versucht, trägt jenes »geschleuderte« Dürer-Monogramm, das höchstwahrscheinlich 1497/1498 vorübergehend und nebenbei vom Meister angewendet worden ist. Es zeigt das D vom Querbalken des A durchschnitten, wurde früher von Thausing als unecht erklärt, kommt aber — überall mit gleicher Tinte wie die Zeichnung geschrieben — auf einer stilistisch zusammengehörigen, seither wohl von den meisten Kennern als echt betrachteten Gruppe früher Dürer-Zeichnungen vor. Hierüber gedenkt der Unterzeichnete nächstens etwas Weiteres zu veröffentlichen. Somit gelangen wir zu der Annahme, daß Dürer schon 1497—1498, also gleich nach der Vollendung der perspektivisch noch völlig inkorrekten Arbeiten, wie des Stiches der vier Hexen oder der Zeichnungen zur Apokalypse mit seinen praktischen Studien der Malerperspektive begonnen habe. Nebenbei gesagt dürfen solche Arbeiten wie genannter Stich natürlich nicht schlechthin zu den »frühesten« Dürers gerechnet werden, wie man nach dem

Ausdruck des Verf. auf S. 24 annehmen könnte; denn sie stehen nicht am Anfang seines Lebenswerkes, sondern am Ende von dessen erstem rein spätgotischen Abschnitt, der freilich der weiteren Erforschung bedarf. —

Die hier angenommene Chronologie nähert sich übrigens sehr der erfreulicherweise auch vom Verf. vertretenen Annahme des Beginnes der Proportionsstudien — spätestens im Jahre 1500. Ganz unzweifelhaft ist das Datum 1500 auf der Londoner Zeichnung L. 225 echt, aus demselben Tintenfaß wie die Figur geflossen und auch aus stilkritischen Gründen glaubhaft, da die Zeichnung der Figur, insonderheit beispielsweise das gewölbte untere Augenlid der Eigentümlichkeit von Dürers Handschrift in jener Frühzeit entspricht. Es freut den Unterzeichneten, bei dieser Gelegenheit feststellen zu können, daß er in seinem kleinen chronologischen Verzeichnis der Dürer-Ausstellung in der bremischen Kunsthalle (Oktober 1911) fast durchweg — von anderen Voraussetzungen ausgehend — auch unabhängig von E. Bock, doch gleich ihm zu derselben zeitlichen Ordnung der Proportionszeichnungen gelangt ist wie Panofsky, dem jenes Verzeichnis offenbar unbekannt geblieben ist. Nur mit einer erwähnenswerten Ausnahme! Die vom Verf. S. 46 ff. besprochene und abgebildete Zeichnung des Dresdner Codex (Bruck Taf. 117) wird von ihm in die Zeit der zweiten italienischen Reise versetzt, während sie in ihrem auch vom Verf. bemerkten leonardesken Charakter und in ihrem Zeichenstil eher mit den offenkundig leonardesken anatomischen Studien des genannten Codex (Bruck Taf. 107—109) zusammengestellt zu werden verdient, also dem Jahre 1517 angehören dürfte.

Die Zahl der konstruierten Akte auf Dürers Werken erfährt eine bisher übersehene Vermehrung durch den Hinweis auf den Sebastian des St. Veiter Altars.

Die perspektivischen Kenntnisse Dürers werden im wesentlichen auf die Schule des Piero della Francesca zurückgeführt, wobei es allerdings offen bleibt, ob der Bologneser Vermittler nicht doch am Ende Luca Pacioli gewesen ist, der möglicherweise im Herbst 1506 vorübergehend in Bologna gewesen sein könnte. Für die abgekürzten approximativen Verfahren, die sich der Glasplatte bedienen, werden oberitalienische Vorbilder bei Bramantino und Leonardo nachgewiesen, während auf einen anderen Oberitaliener, Vincenzo Foppa, höchstwahrscheinlich die parallelprojektiven Konstruktionen bewegter Köpfe und die Kubenumhüllungen der Körper zurückgehen. — Mit Anatomie hat sich Dürer augenscheinlich in selbständigen Studien nicht abgegeben. Die wenigen anatomischen Zeichnungen, die wir von ihm kennen, sind von Leonardo kopiert. So ist denn auch Dürers Schema der einfachsten Bewegungen des Menschenkörpers im Buch IV der Proportionslehre durchaus unanatomisch, eher mechanisch, da es, wie Verf. in Übereinstimmung mit Weixlgärtner hervorhebt, auf Beobachtungen an der Gliedergruppe beruht, die wieder ein italienisches Ateliergerät war. — Bei der Vergleichung der auf Leonardo zurückgehenden physiognomischen Studien, den sogenannten Karikaturen, wird die verschiedene Tendenz, die beide Meister hierbei befolgen, erkannt und betont. Leonardo

will die Folgerichtigkeit der Gesichtsbildung erweisen, Dürern ist es um die Normalform der Schönheit zu tun, die inmitten der Extreme der Mißbildung liegt. Damit ist der Übergang zum zweiten Teil der praktischen Kunstlehre gegeben, der sich mit dem Schönheitsproblem der Proportionsstudien befaßt.

Die Proportionsstudien Dürers zerfallen bekanntlich in zwei Hauptgruppen, die sich, durch die zweite italienische Reise getrennt, allgemein dahin charakterisieren lassen, daß die frühe Gruppe auf geometrischen Konstruktionen beruht, während die zweite lediglich mit arithmetischen Meßverfahren und Maßverhältnissen arbeitet. Innerhalb der ersten Gruppe gehen die weiblichen Figuren, soweit wir das Material kennen, voran, doch bleibt es zu beachten, daß, worauf Verf. nicht hinweist, das Motiv der stehenden Figur mit Stand- und Spielbein zuerst, frei entworfen, auf einem augenscheinlich der ersten italienischen Reise angehörigen Blatte vorkommt, jenem Studienblatt der Uffizien (Dürer-Soc. III, 8), auf dem wir es links unten in einem männlichen Schildhalter finden, der auf mantegneske Vorbilder (und indirekt natürlich auf die Antike) zurückweist. Es bleibt demnach sehr wohl möglich, daß die Idealfiguren von Mann und Weib, die Dürer bei Barbari kennen lernte, Varianten eines Typus gewesen seien, den Dürer schon vor seiner Bekanntschaft mit Barbari in einem Beispiel kennen gelernt hatte. Die Beziehung einzelner früher Aktfiguren Dürers zu Barbari, u. a. in dem von Haendke mit Recht herangezogenen Stich der vier Hexen, nimmt Verf. doch wohl zu leicht. Allerdings ist ihm darin beizupflichten, daß Dürer — nach seinem eigenen Zeugnis — jenen Vorbildern nichts weiter als eine Anregung allgemeiner Art entnommen habe, während er sich um das Gesetzmäßige ihrer Verhältnisse, durch den Italiener nicht belehrt, auf eigene Art bemühen mußte. Interessant, aber doch nicht überzeugend ist die Vermutung des Verf., daß Dürer sich dabei der Reißkunst der Spätgotiker bedient habe. — Als das letzte Resultat der frühen Art Dürerischer Proportionsstudien erschienen 1507 Adam und Eva auf den großen Gemälden des Prado, bei denen dann, namentlich in der Gestalt Adams, noch besondere venezianische Eindrücke von Rizzos Figuren im Hof des Dogenpalastes mit hineingespielt haben mögen.

Die zweite Gruppe der Dürerischen Proportionsstudien, die seinem großen Buche zugrunde liegt, ist aller Fülle ihres Inhaltes ungeachtet doch minder problematisch und leichter zu entwickeln. Wie dabei anfänglich Leonardo, später Leon Battista Alberti eingewirkt haben, wird vom Verf. richtig auseinandergesetzt.

Der zweite Teil des Buches behandelt die theoretische Kunstlehre Dürers, die nach den Problemen der Richtigkeit, der Schönheit und des künstlerischen Wertes erörtert wird, woran sich ein Schlußkapitel fügt, in welchem die Summe der gewonnenen Ergebnisse in einem Vergleich des theoretischen Verhaltens Dürers, Raffaels, Leonardos gezogen wird. Das Problem der »Richtigkeit« der Darstellung durfte dabei, weil es vom Zeitalter Dürers einhellig anerkannt und beurteilt wurde, auf

wenigen Seiten abgehandelt werden, während die schwierigeren Probleme der Schönheit und der Qualität wieder zu eingehender Untersuchung des Verhältnisses von Dürer zu seinen italienischen Vorgängern und Zeitgenossen führen. Es wird ausgeführt, wie Dürer von der anfänglichen Annahme einer unbedingten Schönheit abkommt, um in Übereinstimmung mit Leonardo — vielleicht von ihm angeregt — zu der Theorie der bedingten Schönheit zu gelangen, als deren vornehmstes Kriterium sich ihm die Harmonie der Verhältnisse, wieder in Übereinstimmung mit den Italienern, darstellt. Bei dieser Gelegenheit wird F. L. Müllers Annahme, daß Dürer neben einer idealen noch eine besondere charakteristische Schönheit aufgestellt habe, in einem Exkurse bestritten. — Auch hier ist der Darstellung und der klaren und wirksamen Gliederung des Stoffes durchaus beizustimmen. Im besonderen ist als Gewinn hervorzuheben die neue und offenbar richtige Deutung des Begriffes »Kunst« bei Dürer, wie sie vielerorts und namentlich in dem unendlich oft zitierten Satz des ästhetischen Exkurses aus dem dritten Buch der Proportionslehre vorkommt: »Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Anders als im modernen Wortsinn und anders als bei Wölfflin und Müller, die unter »Kunst« hier die absolute Schönheit verstehen wollten, wird unter Hinweis auf den Sprachgebrauch zu Dürers Zeit »Kunst« als »Kenntnis« (d. h. der schönen und richtigen Form) erklärt. Nunmehr erscheint auch die Gegenüberstellung von »Kunst« und »Brauch« bei Dürer erst in ihrem rechten Lichte als die Antithese von Theorie und Praxis. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß Dürer das Wort Kunst in anderen Fällen nicht auch dem heutigen Sinne entsprechend gebraucht habe. — Das »Herausreißen aus der Natur« wird zum Unterschied von Müller, der es als »Herauszeichnen« deuten wollte, zwanglos als Herausziehen (extrahere) aufgefaßt, wobei, wie auch in anderen Fällen, mit Erfolg die gleichzeitige lateinische Übersetzung des Camerarius herangezogen wird. In einem Exkurse wird die Federzeichnung eines Rosses aus der Nürnberger Stadtbibliothek veröffentlicht, die das Schema der Körperverhältnisse des Rosses auf dem Stich des christlichen Ritters enthält. Doch ich möchte den Ausführungen des vortrefflichen Buches nicht weiter im einzelnen folgen und nur noch eine Anmerkung zum Schlußkapitel über Dürer, Raffael und Leonardo machen.

Der philosophisch veranlagte Deutsche, dem das Verhältnis zwischen der Naturwirklichkeit und dem Formgesetz sein Leben lang Problem geblieben ist, wird hier den naiveren unbekümmert ihren Weg gehenden Italienern gegenübergestellt. Sofern eine solche Darstellung die Anschauungsweise der in Frage stehenden oder anderer historischer Zeiten zu schildern unternimmt, hat sie sich selbstverständlich der in ihnen geltenden Begriffe und Begriffsgegensätze zu bedienen. Sie wird also davon reden, daß die Künstler die Dinge »wie sie sind«, darzustellen vermeint hätten, sie wird »Naturwirklichkeit« als etwas Allbekanntes dem Formgesetz, oder den Stoff der Form, den Realismus dem Idealismus gegenüberstellen. Sofern wir aber,

den Boden der deskriptiven Darstellung verlassend, unsererseits die historischen Persönlichkeiten beurteilen, dürfen und müssen wir uns der Anschauungsweise, der Begriffe und der Terminologie unserer Zeit bedienen. Und hier ist von der »Naturwirklichkeit« oder der Darstellung der Dinge, »wie sie sind«, nicht mehr zu reden. Die Wirklichkeit als etwas außer uns Bestehendes ist überhaupt kein Problem für die Kunst mehr, seitdem wir wissen, daß unsere Sinne sie nicht erfassen. Wenn aber die uns bekannte Naturwirklichkeit unser geistiger Besitz, ja das Erzeugnis unserer Organe und unseres Geistes ist, und somit demselben τοπος angehört wie das »Gesetz«, so verliert die Antithese von Natur und Gesetz sehr erheblich an Gewicht. Auch der so unendlich oft beschriene Gegensatz von »Stoff« und »Form« erscheint gerade in der Kunst nicht mehr als zeitgemäß, nachdem man dahintergekommen ist, daß die Aufgabe der Kunst eben darin besteht, den Stoff in Form aufzulösen. Was sich früher als »Stoff« ungebührlich breit machen durfte, muß sich heute als »Anlaß« oder »Motiv« mit einer bescheideneren Rolle begnügen. Wenn also der Natur oder dem sogenannten Stoff im Kunstwerk nur eine sekundäre Bedeutung zukommt, so läuft eine Unterscheidung großer Künstler, die sich auf ihr Verhältnis zur Natur gründet, Gefahr, am Wesentlichen vorbeizusehen. Dieses Wesentliche aber sind die Gestaltung und die Geisteskräfte, die der Gestaltung Antrieb und Richtung geben. So betrachtet, ließe sich die Summe der aus dem Buche Panofskys gewonnenen Erkenntnisse wohl in einem Vergleich des irrationalen und rationalen Gestaltens bei Dürer und seinen italienischen Zeitgenossen verwerten. Dabei dürfte es sich ergeben, daß Dürer von der irrationalen und expressiven Formgebung der Spätgotik zu einer rationalen Art der Gestaltung übergehen möchte, (seit den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts), ohne doch hierfür die reine Form zu finden, da er seine Herkunft und seine Anfänge nie verleugnet. Seinem späteren Lebenswerke haftet daher eine Zwiespältigkeit an, die der Tiefe seiner Einsicht zum Trotz besteht. Ihm gegenüber erscheinen Leonardo und vollends Raffael als die unphilosophischen Künstler, als naiv. (Raffaels berühmte »certa idea« können wir angemessen als »Instinkt« übersetzen.) Und doch war ihr Gestalten rational und ihre Werke galten mit gutem Grund als die Paradigmata jeder rationalistischen und normativen Ästhetik. Man könnte bei ihnen — so paradox es klingen mag — von einer unbewußten ratio sprechen, die ihre schöpferische Kraft durchdringt und lenkt.

Neuerdings ist H. Klaiber in einem Artikel dieser Zeitschrift (XXXVIII, 238) über die Entwicklung in Dürers theoretischen Studien auf Panofsky zurückgekommen. Er betont im allgemeinen Panofsky gegenüber die Inkonsequenz der Dürerischen Theorie, die sich im Verfolge seiner Praxis gewandelt und dieser anbequemt habe. Wenn er die von Panofsky behauptete Ableitung der frühesten Proportionsfiguren von spätgotischen Konstruktionen in Frage stellt und die Abhängigkeit des Wandels in Dürers Proportionslehre von Leonardo abermals betont, so ist ihm

hierin beizustimmen. Freilich wird durch solche Einwände der große Wert der Panofskyschen Arbeit nicht gemindert.

Das Buch von Franz J. Stadler über Michael Wolgemut und den Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts (Straßburg, Heitz 1913) gehört in den Kreis unserer Betrachtung mit Rücksicht auf seinen letzten Abschnitt, der sich mit Dürer, d. h. mit dem jungen Dürer, beschäftigt.

Die Arbeit hat das Verdienst, mit Sorgfalt das Material über Wolgemut, seine Schule und Dürers Anfänge zusammengestellt zu haben — soweit es für das Thema in Betracht kommt. Sie verdient daher die Achtung, die der Gründlichkeit zukommt, selbst wenn man ihrem Resultat nicht beizustimmen vermag. Stadlers Auffassung vom jungen Dürer kehrt im wesentlichen zu dem Standpunkt Thausings zurück, dessen Zusammenstellung der Frühwerke nur durch die Anerkennung weniger der seither veröffentlichten Zeichnungen und Holzschnitte ergänzt wird. Immerhin wird, wenn auch mit leisem Widerstreben (S. 225), ein schon in Nürnberg wirksamer Einfluß Schongauers auf den jungen Gesellen Dürer zugegeben. Auf der Wanderschaft soll Dürer dann zunächst an den südlichen Rhein nach Kolmar und von dort 1492 nach Basel gelangt sein. Wenn der Verf. vor der Drucklegung seines Buches die vortreffliche Studie Meders im Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserh. XXX (1912) kennengelernt hätte, so würde er sich vermutlich zu einer Korrektur dieser Ansicht veranlaßt gesehen haben. Da Dürers Anwesenheit für 1492 in Basel und Kolmar, für 1493 durch glaubwürdiges Zeugnis in Straßburg verbürgt ist, so konnte Meder unter Heranziehung einer Poststraßenkarte, wie sie für Dürers Zeit maßgeblich war, ein Itinerarium für Dürers Wanderschaft aufstellen, das vor den anderen hypothetisch aufgestellten Reisewegen den Vorzug der Wahrscheinlichkeit für sich hat. Die Wichtigkeit dieser Mederschen Entdeckung für die Jugendgeschichte Dürers ist kaum zu überschätzen. Dürer scheint hiernach seinen Weg von Nürnberg über Ulm und den Bodensee rheinabwärts nach Basel genommen zu haben, ist dann nordwärts ins Elsaß weitergezogen, besuchte Kolmar, konnte möglicherweise auch in Freiburg gewesen sein, weilte in Straßburg und wurde vom Rhein aus wieder heimwärts beschieden. Ein Hin und Her auf diesem Wege ist natürlich nicht ausgeschlossen, allein unwahrscheinlich und weil unverbürgt auch nicht anzunehmen. Wenn wir den Spuren der Dürerischen Tätigkeit nachgehen, so wird die — hier von ganz anderen Prämissen ausgehende — Schilderung des Verlaufes seiner Wanderschaft durch deren Ergebnisse auffallend bestätigt.

Nach Stadler ist nun Dürer in Basel zu dem Meister der Bergmannschen Offizin in ein enges Verhältnis des Empfangenden, aber auch des Gebenden getreten. Dieser Meister wird uns als ein Schwabe vorgestellt, vermutlich als der Meister der Zeichnungen zur Handschrift der Lirerschen Chronik in der Münchener Bibliothek, jedenfalls als älter denn Dürer. Die beiden müssen sich recht nahegestanden haben, denn von Dürer heißt es, »sein Raum- und Landschaftsempfinden schließt lückenlos an das des Baseler Meisters an«.

Gleich dem jungen Dürer hat (nach Stadler) auch dieser Meister in seiner Jugend den Einfluß Schongauers erfahren, gleich ihm hat er schon früh, d. h. ehe er nach Basel kam, in Nürnberg geweilt, wo er mit Wolgemut in Berührung gekommen zu sein scheint (S. 222). Da ist es denn freilich kein Wunder, daß die beiden höchst begabten Künstler, als sie in Basel miteinander persönlich bekannt wurden, sich zusammengefunden haben. Der Bergmannmeister, dessen Holzschnitte zum Ritter von Thurn und zum Narrenschiff auch der Verf. zum Besten rechnet, was der deutsche Holzschnitt hervorgebracht hat, scheint nämlich um dieselbe Zeit wie Dürer Basel verlassen zu haben, um gleichzeitig mit ihm wieder in Nürnberg aufzutauchen. Dort zeichnet er (nach Stadler) die Folge der sonst vielfach Dürern zugeschriebenen Blätter zur Geschichte des Hl. Benedikt, er setzt die von Dürer begonnene Folge der gezeichneten Kopien der Tarocchi fort, ja er überzeichnet oder vollendet eine von Dürer leicht angelegte Figur der hl. Katharina in Dublin (Dürer-Soc. XII, 1). — Ihm werden ferner die sonst Dürer zugeschriebenen Zeichnungen der Engelsmesse in Rennes (Dürer-Soc. IX, 17), der Maria mit dem Christkind (Dürer-Soc. X. 14) und die Holzschnitte des Syphilitikers (P., Dürer 198) und des bartlosen Kopfes aus dem Trilogium anime des Ludovicus Pruthenus von 1498 zugewiesen. Leider scheint dieser bedeutende Doppelgänger Dürers, von dem der Verf. so vieles zu berichten weiß, jung gestorben zu sein. Denn von seinen weiteren Taten weiß der Verf. ebensowenig wie die übrigen Verfechter seiner Existenz zu melden. Während seiner Tätigkeit in Basel hat der Bergmannmeister, wie wir ihn kurz nennen wollen, nach des Verf. Ansicht außer Dürer noch einen anderen Künstler inspiriert, dem auch nur eine kurze Lebensdauer beschieden gewesen zu sein scheint. Was Stadler über ihn berichtet, läßt ihn als einen zweiten Doppelgänger Dürers erscheinen; denn ihm werden zweiundzwanzig Zeichnungen zugewiesen, die durch einen beherzten Eingriff aus dem von älteren Gelehrten angenommenen Dürerwerk abgetrennt werden (S. 230 ff). Anscheinend sollen ihm auch die Holzschnitte zu den Revelationes Ste. Birgitte von 1500 und folgeweise die zu den Werken der Hrosvitha von 1501, sowie zu Celtes' libri amorum von 1502 zugewiesen werden. Man möchte dies wenigstens aus einer überleitenden Bemerkung auf S. 244 entnehmen, wo es heißt, daß die fragliche Zeichnungengruppe »uns schließlich zu einem sehr wichtigen . . . Druckwerke (eben den Revelationes) zurückführe«. Später (S. 251) scheint der Verf. die Autorschaft an diesen Holzschnitten doch wieder offen lassen zu wollen. Sehr klar äußert er sich hierüber nicht und leider ebensowenig über die Beziehungen der angezogenen Zeichnungengruppe zu Cranach. Er gibt nämlich die Möglichkeit zu, daß Cranach in seinen noch wenig bekannten jungen Jahren ihr Meister gewesen sei, doch scheint es ihm »vorläufig zu gewagt« zu sein, »die Frage ohne Vorbehalt zu bejahen«. — Nur, daß keinesfalls Dürer diese Dinge geschaffen habe, darüber ist sich Stadler klar. Also sehen wir von der wirklich umstürzlerischen Hypothese der Autorschaft Cranachs ab und verweilen einen Augenblick bei jenen zweiundzwanzig Zeichnungen, mit denen

verblendete Kunsthistoriker nach Stadlers Ausdruck Dürers Werk im Laufe der Zeit »belastet« haben. Der Hauptschuldige an diesen Zuweisungen ist Lippmann mit 13 Blättern (L. 3, 9, 11, 12, 13, 33, 110, 179, 193, 209, 304, 346 und Belisar, Berlin, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XVIII, 182), anderes haben S. Colvin, Peartree, W. Schmidt und der Unterzeichnete zu verantworten [3]). — So viel ist dem Verf. von vornherein zuzubilligen, daß alle diese Blätter von einer Hand gezeichnet sind. Rührt eines von ihnen unmöglich von Dürer her, so sind ihm alle andern einundzwanzig auch abzustreiten. Muß dagegen eines als beglaubigte Arbeit Dürers gelten, so fallen ihm die übrigen von selber zu. Stadler beginnt mit dem sogenannten Belisar in Berlin und ruft beinahe triumphierend aus: »er dürfte heute nur von wenigen für eine Zeichnung Dürers gehalten werden«. — Wenn dieses richtig sein sollte, so brauchte es noch nicht unbedingt gegen Dürer zu sprechen; es könnte nämlich auch gegen die Einsicht unserer Herren Kollegen sprechen. Wie wäre es aber, wenn man am anderen Ende der Reihe begönne, mit der von Stadler unter 22 angeführten Zeichnung des Lanzenreiters in Budapest (Schönbrunner u. Meder 1014)? Dies Blatt — das von Meder mit einer, wie mir scheint, unbegründeten Bedenklichkeit der Dürerschule zugewiesen wurde — ist nämlich nicht nur datiert, sondern auch mit Dürers durchaus unverdächtigem echten Monogramm versehen [4]). Nun sagt zwar Stadler S. 233 frischweg: »Keines der Blätter trägt ein gleichzeitiges Monogramm«, allein er hält es nicht für nötig, diese allerdings schwerwiegende Behauptung auch nur mit einer Zeile zu begründen. Es geht aus seinem Buche nicht hervor, ob er alle die fraglichen Blätter überhaupt im Original geprüft habe. Der Unterzeichnete hat dieses allerdings bis auf die beiden unter Nr. 20, 21 angeführten Blätter getan und ist dabei zu dem Ergebnis gelangt, daß das sogenannte »geschleuderte« Dürer-Monogramm, das auf einigen dieser Zeichnungen (und sonst noch) vorkommt, überall gleichzeitig mit der Zeichnung selbst entstanden und mit derselben Tinte geschrieben worden ist [5]). Daß einige der so monogrammierten Zeichnungen, wie Stadler beiläufig und als etwas Selbstverständliches erwähnt, schon dem sechzehnten Jahrhundert angehörten, ist eine unbewiesene Behauptung. Wahrscheinlich ist es vielmehr, daß Dürer sich dieser Monogrammform eine Zeitlang, und zwar bald nachdem er überhaupt ein ligiertes Monogramm angenommen hatte, also um 1497, bedient habe. Wenn dieses geschleuderte Dürer-Monogramm von anderer Hand herrührte, so müßte man die Unwahrscheinlichkeit annehmen, daß zur Zeit und in der Nähe Dürers ein anderer sich seines Monogramms bedient habe. Ein Fälscher, der späterhin nach Dürer solche Blätter kopiert hätte, würde sich doch wohl die Mühe genommen haben,

---

3) Stadler hat seine eigenen Angaben nicht nachgeprüft, wenn er (S. 232 Anm. 1) meint: »Lippmann hat nur den kleinsten Teil in sein Dürerwerk aufgenommen«.

4) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XXV, S. 107.

5) Dies haben auf mein Befragen M. Friedländer und Rud. Schrey für die Berliner und Frankfurter Zeichnungen bestätigt.

das Dürer-Monogramm in einer der bekannteren, in den Drucken verbreiteten Formen zu kopieren, worauf früher schon Justi hingewiesen hat.

Auf dem vielberufenen Blatt des reitenden Liebespaares L. 3 ist freilich das Dürer-Monogramm von fremder Hand recht plump in den Himmel gesetzt, im übrigen aber urteilt Stadler wieder etwas vorschnell, wenn er meint, daß Röttinger »der Nachweis gelungen sei«, daß der nebenher springende Pintscher nach Dürers Holzschnitt B. 131 kopiert sei [6]). Wenn der Autor dieser Zeichnungen nicht Dürer selber gewesen ist, so muß er wahrlich sein alter ego gewesen sein. Denn nicht nur hat er in Basel neben Dürer den Einfluß des Bergmannmeisters genossen; er war auch gleich Dürer in Venedig, da die Architekturstudie L. 13 offenbar in Venedig entstanden ist, was freilich Stadler nicht bemerkt zu haben scheint. Auf dem Wege nach Venedig könnte er dann, wie auf S. 236 Anm. 1 richtig vermutet wird, Südtirol passiert haben, wo ihm ebenso wie Dürern das Pflänzchen Mannestreu aufgefallen ist, da er es in der Zeichnung des reitenden Liebespaares L. 3 angebracht hat. Er hat augenscheinlich Dürern einige Studien für seine graphischen Arbeiten geliefert; denn Dürer hat es nicht verschmäht, das Stachelschwein auf der Zeichnung L. 12 für seinen Holzschnitt der kleinen Passion B. 17 zu benutzen; ja, wenn nicht alles täuscht, hat Dürer sogar ein männliches Beinepaar aus jener Zeichnung für den Adam auf dem gleichen Blatt der Kleinen Passion verwendet. Damit ist es natürlich noch nicht gesagt, daß die Zeichnung im selben Jahre wie jener Holzschnitt entstanden sein müsse; wir wissen es ja aus anderen Beispielen, daß Dürer wiederholt auf zeitlich ziemlich weit zurückliegende Studien zurückgegriffen hat. Er könnte in diesem Falle sogar sehr wohl eine ältere Komposition des gleichen Gegenstandes seiner Holzschnittvisierung zugrunde gelegt haben. Weiter scheint dieser junge Doppelgänger auch an Dürers Proportionsstudien teilgenommen zu haben, da die Zeichnungen L. 11 und 179 augenscheinlich mit ihnen zusammenhängen. — Besonders auffällig ist es schließlich, daß einer der Holzschnitte zu dem Brigittenbuch, die doch vermutungsweise von St. dem Anonymus zugewiesen werden, in späterem Abdruck Dürers Monogramm trägt, sowie, daß für eine Illustration zu den Werken der Hrosvita (P. 277b) ein eigenhändiger Entwurf Dürers vorliegt. — Hier weiß sich der Verf., um Dürer abzuwehren, nicht anders zu helfen, als daß er auf eine früher von ihm entwickelte Hypothese hinweist, daß nämlich der entwerfende Zeichner von Buchillustrationen »nicht unbedingt« auch die Zeichnung auf dem Holzstock ins Reine gebracht zu haben brauche.

Die ungemeine Entschiedenheit, mit der Stadler Arbeiten, die doch von immerhin nicht ganz unbewanderten Kennern für dürerisch gehalten werden, als »unmöglich« ablehnt, läßt vermuten, daß er eine besonders klare Vorstellung von Dürers Entwicklungsgang habe oder doch zu haben glaube. Worauf gründet sich nun aber

[6]) Vgl. hierzu Zeitschr. f. b. K. N. F. XXIII, S. 115.

diese Vorstellung — die Vorstellung von Dürers Tätigkeit vor dem Erscheinen der Apokalypse? Denn um diese Zeit, namentlich um die Lehr- und Wanderjahre handelt es sich. Von den 1499 datierten Arbeiten des jungen Meisters an sieht man ja schon etwas klarer. Stadler zitiert aus dieser Frühzeit, wenn ich recht gezählt habe, einen Holzschnitt, den Hl. Hieronymus von 1492, zwei Ölgemälde, die Bildnisse des Vaters von 1490 und das Selbstbildnis von 1493 sowie elf Zeichnungen. Unter diesen Arbeiten sagen die vor der Natur sorgsam vollendeten Bildnisse über die Schulzusammenhänge ihres Meisters mit anderen weniger aus als die freien Entwürfe. In ihnen erkennt auch Stadler schon bei den in Nürnberg entstandenen Arbeiten Anregungen oder Einflüsse der südwestlichen Schulen des Meisters E. S. 7) und Schongauers — abgesehen natürlich von dem Schulzusammenhang mit Wolgemut. Einen schließlich auch wohl spürbaren Einfluß des Hausbuchmeisters scheint er erst für die Wanderjahre anerkennen zu wollen.

Die vierzehn von Stadler als echt hingestellten Arbeiten des jungen Dürer, die sich über zehn Jahre verteilen, lassen nun aber so weite Lücken übrig, daß sie die sehr bestimmte und absprechende Kritik des Herrn Verfassers kaum zu rechtfertigen vermögen — und dieses um so weniger, als sie unter sich keineswegs ganz gleichartig sind. Es ist etwas gewagt, von den elf als echt anerkannten Zeichnungen zu behaupten, daß sie ein »klares Bild« von Dürers Jugend widerspiegelten, wie es S. 232 heißt, und es ist eine petitio principii, wenn angesichts eines so lückenhaften Materiales von den Veränderungen, die in den Baseler Terenz-Zeichnungen im Vergleich zu ihren Vorbildern, den Ulmer Terenz-Holzschnitten von 1486, vorgenommen sind, behauptet wird, sie seien »nicht in Dürers Geistesrichtung gelegen«. — Was weiß denn Herr Stadler von der Geistesrichtung des Wandergesellen Dürer? Eine petitio principii ist es ferner, wenn es S. 199 heißt: »Wie einheitlich erscheint doch die Gruppe (der Baseler Terenz-Zeichnungen) den Proportionsunterschieden zum Trotz jedem Dürerschen Strich gegenüber«. Zunächst müßte doch einmal aus der Handschrift dieser Zeichnungen nachgewiesen werden, weshalb es denn ausgeschlossen sei, daß Dürer sie gezeichnet habe. Die Jugend des vermuteten Autors bildet selbstverständlich keinen Gegengrund. Und doch scheint dieses St. anzunehmen, indem er S. 228 schlankweg behauptet, »die Geübtheit der Hand« (— bei den Terenz-Zeichnungen —) sei »nicht die eines Zwanzigjährigen«. Warum denn nicht? — Kennt Stadler denn nicht die Virtuosenleistungen des vierzehnjährigen Lucas van Leyden und des ebenso alten Wierix? Und ist eine ausgeschriebene zeichnerische Handschrift für einen zwanzigjährigen Gesellen, der als dreizehnjähriger Knabe das Selbstbildnis der Albertina gezeichnet hat, wirklich so unwahrscheinlich?

Doch weiter! Die behauptete geringe Zahl der als echt anzuerkennenden Arbeiten des jungen Dürer wäre nach Lage der Dinge eine auffallend magere Aus-

7) Von der Madonnenzeichnung L. 1 heißt es, er möge sich »eines Kupferstiches des Meisters E. S. erinnert haben«. —

beute aus dem ersten Jahrzehnt der Tätigkeit eines vieltätigen, früh berühmten und von Sammlern begehrten Meisters. Denn das uns überlieferte Erbe alter Kunst ist, zumal seit dem letzten Menschenalter, so eifrig auf Dürer hin durchforscht worden, daß man annehmen darf, das meiste des für ihn in Betracht kommenden und noch vorhandenen Materials sei bereits aufgespürt und erwogen worden. — Wir haben hier, wo wir auf die Stilkritik angewiesen sind — ein bekanntlich recht biegsames Instrument —, alle Ursache, vorsichtig zu sein und uns nicht mit dem vorschnellen Gebrauch des Wortes »unmöglich« wertvolle Aussichten zu versperren. Möglich ist vieles, wo die Gewißheit, die durch äußere Beglaubigungen gegeben werden könnte, fehlt. An Stelle der Gewißheit tritt hier die Wahrscheinlichkeit. Ist es aber wahrscheinlich, daß wir von Dürer wirklich nur einen einzigen Holzschnitt aus der Zeit vor der Apokalypse besitzen? — Glaubt Herr Stadler, daß Dürer nach Basel gewandert sei, dort diesen einen Holzschnitt und weiter keinen gezeichnet habe, um endlich als Siebenundzwanzigjähriger auf einmal mit dem größesten Meisterwerk des deutschen Holzschnittes die Welt zu überraschen? Oder glaubt er, daß sämtliche Abdrucke der frühen Dürerischen Holzschnitte verloren oder der Aufmerksamkeit der Dürerforscher entgangen seien? Letztere Annahme wäre noch vor dreißig Jahren plausibel gewesen; heute ist sie es nicht mehr. Erstere Annahme wäre absurd. Die Frage, die sich Stadler, ohne sie zu formulieren, vorgelegt hat, lautet: — gibt es außer dem Baseler Hieronymus von Dürer Holzschnitte aus der Zeit vor der Apokalypse? — Allein diese Frage ist verkehrt gestellt. Sie müßte vielmehr lauten: Wo sind die frühen Holzschnitte Dürers? — Denn irgendwo müssen sie sein — mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit, versteht sich!

Wir dürfen als Prämissen für die Untersuchung annehmen, daß Dürer seine Wanderjahre in Schwaben, in Basel, im Elsaß zugebracht habe. Dorthin wandte er sich doch wohl, weil er schon in Nürnberg Eindrücke der südwestdeutschen Kunst empfangen hatte, die ihn dorthin lockten. Es ist also nicht unwahrscheinlich, sondern sehr wahrscheinlich, daß Spuren seiner Tätigkeit sich an den Stationen seines Reiseweges nachweisen lassen. Denn er hat als Geselle natürlich gearbeitet, — und zwar ohne sich seiner Namensbezeichnung auf der fertigen Arbeit bedienen zu dürfen, da er in der Werkstatt fremder Meister tätig war. Sehen wir also zu, ob wir unter dem anonymen Schatz der Baseler oder Straßburger — möglicherweise auch der Ulmer Drucke, soweit ihre Illustrationen den Jahren von 1490 bis 1494 entstammen, etwas finden, daß eine so große formale Verwandtschaft mit gesicherten Arbeiten Dürers aufweist, das wir die gleiche Hand darin erkennen mögen. So lautet vernünftigerweise die Forderung, die sich auftat, nachdem es Daniel Burckhardt 1892 gelungen war, die Anwesenheit Dürers in Basel an einem Holzschnitt nachzuweisen. Dieser Burckhardtschen Arbeit sind wir allerdings, wie Friedländer einmal hervorhob, zu größestem Dank verpflichtet, denn sie eröffnete der Erkenntnis des Dürerschen Entwicklungsganges eine durchaus neue Perspektive, das Verdienst Burckhardts

wurde durch den Eigensinn, mit dem er zugleich die erste italienische Reise Dürers bestritt, keineswegs gemindert. Denn die Frage dieser Reise wurde durch die Entdeckung des Baseler Aufenthaltes nicht berührt. —

Daß man die Resultate Burckhardts zunächst bestritt, war erklärlich und sogar erwünscht — erklärlich, weil man sich nicht leicht dazu entschloß, die gewohnten Vorstellungen von der Tätigkeit des teuersten deutschen Meisters zu ändern; erwünscht, weil der Widerspruch zu erneuter Prüfung zwang. Seither sind vierundzwanzig Jahre verstrichen. Wie steht jetzt Burckhardts Auffassung von dem Umfang der Tätigkeit Dürers in Basel da? — Zögernd sind ihr in allmählich zunehmender Anzahl andere beigetreten — und zwar gerade solche, die sich als Sammler oder Sammlungsbeamte eingehend mit Dürer beschäftigt hatten. Andererseits ist der Versuch Weisbachs, mit äußeren Gründen die Identität des Meisters der Bergmannschen Offizin mit Dürer zu widerlegen, gescheitert. Vielmehr sind wir nunmehr wieder allein auf die Entscheidung durch Stilkritik angewiesen. Und diese Stilkritik, deren neuestes, wenn auch keineswegs letztes Wort Stadler spricht, hat dazu geführt, den Bergmannmeister und Dürer doch wieder in die allerengste Nähe zu bringen, ja eine ganz ungewöhnliche Parallelität ihres Lebens und Entwicklungsganges anzunehmen. — Wenn Stadler es gleichwohl schroff ablehnt, hieraus die Identität zu folgern, so hängt das mit der eigentümlichen Art seiner Stilkritik zusammen, die im Verneinen entschiedener ist als im Bejahen. — Burckhardt hatte — der Intuition, die ihn selber leitete, bei anderen vertrauend — gemeint, eine Gegenüberstellung des Hieronymus-Holzschnittes mit dem Blatt des erzürnten Ehemannes aus dem Ritter von Turn 11a oder mit der Zeichnung des Liebespaares im Zimmer zum Eunuch IV, 7 werde genugsam für sich selber (oder für ihn und seine Stilkritik) sprechen. — In der Tat scheint auch anderen, wie dem Unterzeichneten, die Gleichheit der künstlerischen Handschrift evident zu sein. — Stadler, der die Analogien nicht bestreiten kann, hält es gleichwohl für wahrscheinlicher, daß der Meister der Bergmannschen Offizin mit dem Illustrator der Münchener Handschrift von Lirers Schwabenchronik identisch sei, oder doch ihm sehr nahestehe. Bestimmt drückt er sich hierüber nicht aus. Nach einer langen Aufzählung angeblich bedeutsamer Übereinstimmungen zwischen beiden heißt es S. 206 doch wieder: »Trotzdem möchte ich vorderhand nicht annehmen, daß die Handschrift ein Jugendwerk des Meisters der Baseler Terenzfolge sei.« Dann heißt es S. 211 freilich: »Sei es, daß der Meister der Bergmannschen Offizin selbst die Lirer-Handschrift zeichnete, sei es, daß der Zusammenhang der beiden Bildgruppen sonstwie besteht...« Alle Bemühungen Stadlers um die Erhärtung dieses Zusammenhanges enthalten indessen keine auch nur annähernd so schlagenden Übereinstimmungen, wie sie Burckhardt 1892 und ausführlicher 1907 im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXVIII, S. 168 zwischen dem Bergmannmeister und Dürer aufgezeigt hatte.

Geradezu ergötzlich wirkt es nun aber, wenn Stadler S. 219 bei einem Ver-

gleich mit Dürer »die für den Meister der Bergmannschen Offizin bezeichnenden runden Augen« anführt — ohne es zu bemerken, daß diese »runden Augen« gerade auch für den jungen Dürer bezeichnend sind, und zwar selbst in der engen Begrenzung, in der Stadler ihn anerkennt. (Vgl. den Reiterzug L. 100, die drei Landsknechte L. 200, die Madonna L. 300, das Frauenbad L. 101, den Akt bei Bonnat von 1493.) Später freilich — in den frühen Stichen und in der Apokalypse — finden wir die runden Augen bei Dürer nicht mehr. Sie finden sich übrigens auch nicht bei dem Zeichner der Schwabenchronik. Nebenbei gesagt verkennt Stadler das Verhältnis zwischen dem Illustrator der Handschrift und dem Zeichner des bei Dinckmut in Ulm erschienenen Druckes, indem er letzteren als den Kopisten des ersteren hinstellt. Von »Kopien« sollte zunächst einmal nicht die Rede sein, sondern vielmehr von mehr oder minder freien Bearbeitungen, die im übrigen die Hand eines selbständigen Meisters verraten. Schon die Gleichseitigkeit in den Übereinstimmungen deutet darauf hin, daß vielmehr umgekehrt der Zeichner des Manuskriptes die Holzschnitte vor sich gehabt habe — wenn man nicht eine gemeinsame Vorlage beider annehmen will, wozu keine Nötigung vorliegt. Jedenfalls spricht ein Vergleich der Kostüme nicht, wie Stadler meint, für die Priorität der Zeichnungen, sondern für die der Drucke. Die langen Schnabelschuhe, die Hauben der Frauen, die kurzen Mäntelchen der Jünglinge, wie sie in den Drucken vorkommen, entsprechen der Tracht, wie wir sie z. B. im Hausbuch zu Wolfegg finden, d. h. dem Anfang der achtziger Jahre, während die hohe geschweifte Frauenhaube, die in der Lirer-Handschrift des öfteren erscheint, erst später, in den neunziger Jahren, aufkommt; auch sind hier die langen Schnabelschuhe bereits unmodern geworden.

Es würde zu weit führen, an dieser Stelle noch ausführlich auf eine Hypothese einzugehen, der Stadler im ersten Teil seines Buches eine längere Darlegung widmet. Er behauptet hier, daß es bei größeren Illustrationsunternehmungen üblich oder doch manchmal gebräuchlich gewesen sei, außer dem entwerfenden Zeichner und dem Xylographen noch eine Mittelsperson in Gestalt eines Kopisten zu beschäftigen, der die Zeichnung des Entwerfenden auf den Holzstock zu übertragen habe. Selbstverständlich ist es nicht unmöglich, daß solches in einer vielbeschäftigten Werkstatt vorgekommen sein mag. Allein wissenschaftlich verwertbar wird eine solche Annahme doch erst, wenn sie mit guten Gründen gestützt werden kann. Und solche Gründe bleibt Stadler uns schuldig. Das Vorkommen von originalseitigen ausführlichen Entwürfen für einzelne besonders wichtige Holzschnitte bei Wolgemut und Dürer beweist keineswegs, daß derlei Vorlagen gebräuchlich gewesen seien; es beweist nur so viel, daß solche Probebilder für die Beurteilung des beabsichtigten Holzschnittes in gewissen Fällen angefertigt worden sind. Bei Dürer handelt es sich um Aufträge für den Kaiser, die offenbar in einer sorgfältig ausgeführten Zeichnung zunächst einmal dem hohen Herrn oder einem seiner Räte zur Genehmigung vorgelegt waren. Ähnlich mag es sich mit der Zeichnung zum Titelbild der Weltchronik

verhalten haben, ob sie nun dem Autor oder dem Verleger zur Probe vorgelegen hat. Die erhaltenen, noch nicht oder teilweise geschnittenen Zeichnungen auf Holzstöcken, wie sie in der Baseler Terenz-Serie vorliegen, sehen ebenfalls nicht nach Kopistenarbeit aus und sind demnach zur Stütze der Stadlerschen Hypothese nicht verwendbar. Recht verwundersam ist es aber, daß Stadler S. 6 Anm. 1 zur Begründung seiner Annahme die Verse aus Jost Ammanns Ständebuch über den Reißer und Formschneider zitiert, da sie doch nicht für ihn, sondern gegen ihn aussagen, indem sie nur von einem entwerfenden Zeichner und einem Xylographen reden. Somit bleibt Stadler auch hier wieder auf stilkritische Argumente beschränkt. Seine Hinweise auf die Verschiedenheiten in der Ausführung von Holzschnitten des Schatzbehalters, die augenscheinlich auf einen entwerfenden Zeichner zurückgehen, sind im allgemeinen richtig. Sehr anfechtbar sind aber die weiteren Folgerungen, die er hieraus zieht. Indem er nämlich für diese Verschiedenheiten die Kopisten der Originalzeichnung und nicht die Xylographen verantwortlich macht, setzt er stillschweigend voraus, daß die Xylographen sich genau an ihre Vorzeichnung gehalten hätten. Diese Voraussetzung ist aber durchaus nicht zulässig. Wo wir, wie hier, direkter Zeugnisse entbehren müssen, sind wir wohl oder übel auf Analogieschlüsse angewiesen. Und diese Analogieschlüsse zeugen gegen Stadler. Wenn wir noch in neuester Zeit, z. B. bei den Illustrationen Wilhelm Buschs oder bei den Zeichnungen Menzels zur Geschichte Friedrichs des Großen, die Beweise dafür haben, welche Freiheiten sich die Xylographen in der Wiedergabe ihrer Vorlagen herausnehmen, wenn wir ferner sehen, wie z. B. bei Holbein und Sebald Beham einzelne Holzschnitte innerhalb einer Reihe merkliche Abweichungen von der sonstigen zeichnerischen Handschrift des Meisters aufweisen, so dürfen wir getrost bei der bisherigen Annahme bleiben, daß eben die Xylographen für jene Veränderungen verantwortlich zu machen seien. Man soll Probleme nicht ohne Not komplizieren.

Es ist mit der Stilkritik ein eigen Ding. Aller Fleiß und alle Sorgfalt in der Materialsammlung kann niemals die entscheidende Gabe der Intuition ersetzen. Diese Gabe der Intuition, die im vorliegenden Falle m. E. Daniel Burckhardt bewiesen hat, ist es nun gerade, deren Stadler ermangelt. Seine Stilkritik, die in den Nürnberger Inkunabeln der Buchillustration eine Reihe von kopierenden Zeichnern unterscheidet, welche aber doch wieder nicht lediglich Kopisten gewesen sein sollen — die den Bergmannmeister von Dürer entschieden trennt, um ihn möglicherweise, wenn auch »vorderhand noch nicht«, mit dem Zeichner der Lirer-Chronik zu identifizieren —, die eine Reihe von monogrammierten Zeichnungen dem jungen Dürer nimmt, um sie vermutungsweise dem jungen Cranach zuzuweisen — eine solche Stilkritik ist gleichzeitig spitzfindig und plump, sie ist eine, die, biblisch gesprochen, Mücken seihet und Kamele verschluckt.

Zu den allgemeinen Darstellungen muß auch Giehlows Arbeit über die Hieroglyphenkunde des Humanismus gerechnet werden, die an die Ehrenpforte Maxi-

milians anknüpft [8]). Leider ein Fragment, doch gleichzeitig ein würdiges Denkmal echt deutscher gründlicher Gelehrsamkeit und damit ein Eckstein für künftige Forschung! Der Ausgangspunkt der umfassenden Studien war in der seltsamen Gruppe des Kaisers gegeben, der in einer emblematischen Umgebung zwischen allerlei Getier vor der abschließenden Kuppel des Mittelbaues der Ehrenpforte thront. Die Deutung dieser bisher aller Deutung spottenden Darstellung ergab sich aus der Schrift des Ägypters Horapollon über die Hieroglyphen und ihre Bedeutung, die vielleicht im zweiten Jahrhundert nach Chr. verfaßt und, von einem gewissen Philippus ins Griechische übersetzt, 1419 in einer Abschrift von Christoforo Buondelmonte nach Florenz gebracht war. 1505 erschienen diese Hieroglyphica zuerst im Druck bei Aldus, wurden etliche Jahre später von Pirckheimer ins Lateinische übertragen und alsbald für den Plan der Ehrenpforte herangezogen. Von dem Pirckheimerschen Originalmanuskript weist Giehlow durch Handschriftvergleichung ein Fragment auf der Rückseite eines Blattes nach, das auf seiner Vorderseite vier längst bekannte, aber bisher nicht gedeutete Dürer-Zeichnungen mit Abbildungen von Hieroglyphen enthält und sich jetzt im Kupferstichkabinett zu Berlin befindet (L. 83). Weitere vier Zeichnungen zu derselben Folge kommen in der Blasiusschen Sammlung in Braunschweig vor (L. 149/152). Die Bestimmung dieser Blätter und des zugehörigen Textfragmentes wurde dadurch ermöglicht, daß Giehlow sie als die Reste einer Handschrift nachwies, deren Kopie in einem Manuskript (Cod. 3255) der Wiener Hofbibliothek erhalten ist. Freilich findet sich hier nur das erste Buch der Hieroglyphica mit siebzig Illustrationen, unter denen noch zwei eigenhändige Arbeiten Dürers vorkommen, während die übrigen 68 nach ihm kopiert wurden. Merkwürdigerweise ist das Titelblatt des Wiener Codex eine Kopie nach der verlorenen Dürer-Vorlage für das oben erwähnte Abschlußbild der Ehrenpforte, die mit dem Holzschnitt originalseitig übereingestimmt haben muß. Wenn schon hiermit die besondere Bedeutung der Hieroglyphica Horapollons für die Ehrenpforte betont ist, so ergibt sich aus einer weiteren Prüfung der bildlichen Ausschmückung der Pforte, wie diese ganz mit hieroglyphischer Emblematik durchsetzt ist, wobei anzumerken wäre, daß gerade die betreffenden umrahmenden Teile oder genauer ihre figürliche Zieraten von Dürer herrühren.

Durch diese glücklichen Forschungsergebnisse angeregt, hatte Giehlow sich die allgemeine Frage vorgelegt, welche Bedeutung die Hieroglyphen überhaupt in der Literatur und bildenden Kunst der Renaissance gehabt haben. Mit der ihn auszeichnenden Gründlichkeit ging er an die Beantwortung dieser Frage, um zunächst die Hieroglyphenkunde der italienischen Renaissance zu untersuchen. Während dieser Abschnitt zur Vollendung gedieh, unterblieb die Ausarbeitung der weiteren

[8]) K. Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserhauses XXXII (1915) I.

geplanten Kapitel über die Hieroglyphen im französischen und deutschen Humanismus, insonderheit über ihre Rolle in Dürers Werk. So bedauerlich nun die Einbuße auch ist, die unsere Wissenschaft hiermit erlitten hat, so dürfen wir doch hoffen, daß früher oder später die von Giehlow begonnenen Studien fortgeführt werden. Denn ein glücklicher Beginn findet in der Wissenschaft immer seine Fortsetzung. — Dem gütigen, selbstlosen und umsichtigen Giehlow hat der ihm befreundete Weixlgärtner, der sich mit der Herausgabe dieser Studie ein großes Verdienst erworben hat, einen kurzen Nachruf gewidmet, der über die Vorgeschichte dieser Veröffentlichung einiges Wissenswerte mitteilt.

Zur Lebensgeschichte Dürers veröffentlichte Arpad Weixlgärtner in den Mitteilungen der Ges. für vervielf. Kunst 1914, S. 19 eine Steuerrechnung aus dem Wiener Hof- und Staatsarchiv, der wir entnehmen, daß Dürer das ihm am 6. Juni 1515 vom Kaiser Maximilian auf die Nürnberger Steuer angewiesene Leibgeding recht unregelmäßig erhalten habe — nämlich in den ersten vier Jahren höchstwahrscheinlich gar nicht und 1519 in zwei Raten von je 500 Gulden. Ende des Jahres 1520 erfolgte dann nach der Bestätigung durch Karl V. eine weitere Auszahlung von hundert Gulden.

Albert Gümbel brachte in dieser Zeitschrift XXXVII, 311 einige archivalische Notizen zur Kunde von Dürers Vater, die ihn als geachteten Meister seiner Kunst bestätigen. Er kommt als Eidam seines Zunftgenosssen Hieronymus Holper zuerst am 4. April 1467 in einem Ratsverlaß vor. Wir erfahren von einzelnen wichtigen Bestellungen für Reliquiarien, Pokale und Monstranzen, die ihm von dem Heil. Geist-Spital zu Nürnberg und 1486 vom Bischof Uriel von Posen zuteil wurden. 1470 wurde er als Münzprobierer vereidigt.

Als Beitrag zu Dürers Lebensgeschichte mag auch der Artikel Paulis in der Zeitschr. f. b. K. N. F. XXVI S. 69 erwähnt werden, der eine Zusammenstellung der Bildnisse von Dürers Gattin bringt, wobei als neu die Deutung des Frauenkopfes mit dem aufgelösten Haupthaar, des kleinen Leimfarbengemäldes der Pariser Nationalbibliothek, als eines Bildnisses der Dürerin gelten darf. Die Beziehung zwischen dieser Studie und der Maria des Dresdener Altars ist bemerkenswert.

Unter den populären Darstellungen muß zunächst Waldmanns Dürerbuch genannt werden, das im Inselverlag in jener Serie erschienen ist, der die bekannten kurzen Monographien Verhaerens über Rubens und Rembrandt angehören. Da noch zwei weitere Bände über Dürer als Zeichner und Graphiker folgen sollen, so kann über diesen ersten Band, der einen Abriß der Lebensgeschichte und achtzig Reproduktionen nach seinen Gemälden enthält, ein schlüssiges Urteil noch nicht wohl abgegeben werden. Die Aufgabe solcher Publikationen ist es, die gesicherten Ergebnisse der Forschung ihrer Zeit zusammenzufassen und in anregender Darstellung den außerhalb der Fachwissenschaft stehenden Gebildeten mitzuteilen. Und dieses hat Waldmann mit anerkennenswertem Geschick und mit einer

nicht minder anerkennenswerten Diskretion in den Zuschreibungen getan. Die Reproduktionen zeigen alle Gemälde Dürers, die nach Ansicht der überwiegenden Mehrheit der kompetenten Beurteiler als echt gelten. Der Unterzeichnete würde aus des Frühzeit noch einige weitere Bilder aus Dresden, Dessau und Darmstadt aufgenommen haben; indessen ist es zuzugeben, daß über diese Bilder die Diskussion noch nicht geschlossen ist. Zu den Reproduktionen wäre dann nur noch etwa anzumerken, daß das Bildnis der Dürerin im aufgelösten Haar aus der Pariser Bibliothèque nationale wieder (wie auch bei Riehl-Soldan) im Gegensinn erscheint, und daß die Frankfurter Fürlegerin als Kopie wohl entbehrlich gewesen wäre.

Die Chronologie der Gemälde ist im Vergleich zu der Ordnung in Scherers verbreiteter Ausgabe in den Klassikern der Kunst erfreulich berichtigt insofern, als das Dresdener Altarwerk und die Bremer Flügelbilder der Heiligen Onuphrius und Johannes d. T. in die letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts versetzt sind. In den Anmerkungen befremdet nur die Wiederholung des alten Sandrartschen Irrtums, daß Grünewald an den Flügeln zum Hellerschen Altar mitgearbeitet haben solle. (Die Grisaillen Grünewalds im städtischen Museum zu Frankfurt gehören doch nicht zum Hellerschen Altar.)

Zu der einleitenden Schilderung von Dürers Lebensgang wäre kaum etwas von Belang anzumerken. Nach Meders Ausführungen über die Reisestraßen in Dürers Wanderjahren darf angenommen werden, daß Dürer vielmehr von 1490 bis 1492 in Basel geweilt habe, als in den folgenden beiden Jahren, die er vermutlich eher im Elsaß verbracht hat. Daß Dürer schon in den Jahren 1494/95 mit Jacopo de' Barbari in Venedig bekannt geworden sei, wie W. mit Lange und Fuhse vermutet, ist gewiß nicht unmöglich, aber insofern doch nicht wahrscheinlich, als die erste unverkennbare Spur der Proportionsstudien erst etliche Jahre später auftritt. Das früheste dahin gehörige Datum kommt auf einer Dürerischen Arbeit von 1500 vor [9]. — Erfreulicherweise benutzt der Verf. die Gelegenheit, um für die Echtheit der Grünen Passsion und der Baseler Illustrationen zum Terenz und den übrigen Werken der Bergmannschen Offizin einzutreten. Wann werden wir die spukhaften Doppelgänger des jungen Dürer endlich los werden!

Gleichfalls im Inselverlag ist eine neue Ausgabe des Tagegebuchs der Reise in die Niederlande erschienen. Als ihren Herausgeber bezeichnet sich Fritz Bergemann. Da dem Charakter der Sammlung gemäß Dürers Aufzeichnungen hier für den Literaturfreund bestimmt sind, so brauchte der Maßstab wissenschaftlicher Brauchbarkeit vielleicht gar nicht erst angelegt zu werden. Die An-

[9]) Daß Dürer Zeichnungen zu Leonardos Sforzadenkmal nicht erst 1506, sondern — im Original oder in Kopie — schon drei Jahre früher in Nürnberg kennen gelernt haben muß, beweist seine Kölner Pferdestudie von 1503.

merkungen und eine Fußnote zur Einleitung deuten indessen darauf hin, daß auch Ansprüche der Fachgelehrten befriedigt werden sollen. Solchen wird das hübsch gedruckte Bändchen freilich nicht gerecht. Da im Text jeder Hinweis auf die Anmerkungen fehlt, so bereitet deren Aufsuchen (mit Nachzählen der Textzeilen!) Schwierigkeiten. Man kann ihrer indessen füglich entraten, da sie, abgesehen von etlichen Textkonjekturen, kaum etwas enthalten, was nicht bequemer bei Lange und Fuhse zu finden wäre. — Einige dieser Konjekturen sind nicht einmal glücklich. So, wenn es bei der Schilderung der Gebeine des Antwerpener Riesen Brabo, von denen Oberschenkelknochen und Schulterblätter aufgezählt werden, weiter heißt: ... und ander »Ding« mehr von ihm. In der älteren Lesart stand ganz richtig »Bein«, also: »noch andere Knochen«. Bergemann meint in seiner Anmerkung zu S. 31 Zeile 13, daß dieses keinen Sinn ergäbe. »Ding« heißt bei Dürer Sache oder Werk. Welche Sachen sollte denn Herr Brabo außer seinen Knochen der Nachwelt hinterlassen haben —?

Für die allgemeine Vorstellung des Herausgebers von Dürers Wesen und Wert erweckt es keinen günstigen Begriff, wenn es in der Einleitung heißt, daß er die »glückliche Verbindung des nationalen Hanges zu malerischer Beschaulichkeit mit dem plastischen Formenreichtum der Italiener« darstelle. —

Neuerdings sind die allgemeinen Darstellungen der Dürerischen Wirksamkeit um ein Buch Willy Pastors (Das Leben Dürers. Berlin 1916) vermehrt, doch nicht bereichert worden. — Man fragt sich, welchem Leserkreise die Arbeit wohl zugedacht sei. Die sogenannten Gebildeten, d. h. Leser ohne kunsthistorische Fachkenntnisse und ohne eine anschauliche Erinnerung an das gesamte Dürerwerk in allen seinen Hauptbestandteilen, werden mit den Erörterungen über einzelne Drucke und Bilder, zu denen die Reproduktionen mangeln, nichts anzufangen wissen. Und ob sie den phrasenhaften, in gehobenem Ton vorgetragenen einleitenden Betrachtungen Geschmack abgewinnen — sofern sie selber welchen haben —, darf füglich bezweifelt werden. Dem Kunsthistoriker sagt das Büchlein außer einigen neuen Irrtümern nichts Neues. Zu dem Krellbildnis werden wir mit dem Gegenstück einer »Krellin« bekannt gemacht, vielleicht weil bei Val. Scherer neben dem Krell das Kasseler Porträt der Elsbeth Tucher abgebildet ist. Die drei Meisterstiche der Melancholie, des Ritters und des Hieronymus im Gehäus werden als eine »Trilogie des Todes« erklärt, wobei im letzteren Falle das Vorhandensein eines Stundenglases im Studierzimmer als beweiskräftiges Todessymbol angeführt wird. (Mit demselben Rechte könnte jede Abbildung einer Sense als Todessymbol gelten.) — Als erster Meister der Radierung wird uns »August« Hopfer vorgestellt. Ob hiernach der Doge Leonardo »Lardano«, der Mathematiker »Lucor« Pacioli und der Wiedertäufer »Münz« einem Versehen des Setzers oder des Autors ihr Dasein verdanken, bleibe dahingestellt. —

In einem Sammelbande, der verschiedene Einzeluntersuchungen umfaßt, wid-

met Friedrich Haack die zweite Abteilung Dürern [10]). Anscheinend legt der Verfasser diesen »Splittern und Spänen«, wie er sie nennt, größeres Gewicht bei als den Veröffentlichungen fränkischer Skulpturen aus der Zeit um 1500, die den ersten Teil seines Buches ausmachen, wenigstens stellt er auf dem Titel Dürer voran. Doch dürfte man ihm hierin schwerlich recht geben. Seine Hinweise auf unveröffentlichte Plastik sind gewiß dankenswert; die Splitter und Späne hätten indessen füglich ungedruckt bleiben mögen, da sie unsere Kunde von Dürer weder bereichern noch berichtigen. Zu den sieben kurzen Artikeln wäre folgendes zu bemerken:

1. Der Hieronymus-Holzschnitt von 1492 (der nebenbei bemerkt in zwei gleichwertigen Ausführungen vorkommt) wird Dürer abgesprochen, da gegen dieses »Machwerk« das »gesamte geschnittene und gestochene, gezeichnete und gemalte Werk« Dürers spräche. An diesem Urteil ist nichts so erstaunlich wie die Voreiligkeit, mit der es gefällt wurde. Gegen den Holzschnitt spricht stilkritisch selbstverständlich das gesamte kanonische Dürerwerk, wie es bei Bartsch und Thausing beschrieben und bei Scherer abgebildet worden ist. Unerklärt bleibt bei Haack die keineswegs kurzerhand wegzudisputierende Namensschrift Dürers auf der Rückseite des Holzstockes. Und unerklärt oder unbeachtet bleiben die vielfachen Beziehungen, die stilkritisch den Hieronymus-Holzschnitt mit den Arbeiten des Meisters der Bergmannschen Offizin und diesen Meister mit Dürer verknüpfen. Schon ein aufmerksames Studium der bei Lippmann veröffentlichten Dürer-Zeichnungen hätte Haack bedenklich machen können. Ein »Machwerk« kann der Hieronymus-Holzschnitt übrigens wohl nur von einem genannt werden, dem die oberdeutsche Buchillustration jener Zeit unzulänglich bekannt geworden ist. — Woher weiß denn der Verf., daß Kupferstiche Dürers wie die hl. Familie mit der Heuschrecke, der Liebeshandel, die sechs Krieger und der verlorene Sohn vor 1495 entstanden seien? Etwa aus Val. Scherers Dürerbande? — Und woher weiß es Scherer? —

2. Auf dem Holzschnitt des Männerbades soll ein Jüngling, der aus dem Mittelgrunde zuschaut, das Bildnis Dürers darstellen. Eine seltsame Behauptung, da abgesehen von der Bartlosigkeit und der gleichen Kopfbedeckung kein einziger Zug in diesem Antlitz mit den anerkannten Jugendbildnissen Dürers übereinstimmt! —

3. Nach dieser Probe überrascht es kaum, daß der Verf. in dem Bildnis der Fürlegerin bei Herrn v. Heugel in Paris die Dürerin erkennen will. Wiederum vermag ich keinen der Züge aus den beglaubigten Bildnissen der Dürerin in dem Pariser Bildnisse wiederzufinden. Außerdem sollte schon die Haartracht dieser Dame, die laut Inschrift 1497 achtzehn Jahre zählte, dafür sprechen, daß sie damals Jungfrau, wahrscheinlich Braut gewesen sei [11]). Daß das Pariser Exemplar der Fürlegerin

[10]) Fr. Haack, Funde und Vermutungen zu Dürer und zur Plastik seiner Zeit. (Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte. VI.). Erlangen 1916.

[11]) Da es sich um ein vollendetes Gemälde handelt! Daß Dürer intime Studien und Skizzen nach seiner Hausfrau in irgendwelcher Haartracht gefertigt haben möge, ist ja selbstverständlich.

die Kopie nach einem vier Jahre älteren Original und somit ein Gegenstück zu Dürers Selbstbildnis von 1493 wäre, ist eine reine Hypothese. Meines Erachtens ist es das Original — doch spricht sich der Verf. über die von ihm angenommene Datierung nicht deutlich aus, ja, er läßt es offen, ob es nicht etwa eher als Gegenstück zu dem Madrider Selbstbildnis von 1498 zu denken wäre. (Also ein Eventualgegenstück für eines oder das andere Selbstbildnis Dürers!)

4. Die Zeichnung der beiden Einsiedler, Antonius und Paulus, im Walde (L. 440) wird für unecht erklärt, da sie eine moderne Moritz v. Schwind-Stimmung vorweg nähme und da sie durchaus nicht mit der Komposition des bekannten Holzschnittes B. 107 und der dazu gehörigen Vorzeichnung übereinstimme. Hierauf wäre zu erwidern, daß Echtheitsfragen nicht einer sentimentalen, sondern einer formalen Stilkritik unterliegen. Eine gewisse Schwind-Stimmung, die Haack gerade hier besonders deutlich verspürt, hat der Unterzeichnete bei anderen Bildern Dürers oder der Kleinmeister noch viel mehr empfunden. Solches Hervortreten von tief im Volkstum begründeten Charakterzügen zu verschiedenen Zeiten beweist an sich gar nichts für die Stilkritik, da es sich eben um völkische Eigenart handelt, die sich im Lauf der Jahrhunderte nur langsam wandelt. Die Stilkritik muß es indessen dem geübten Auge sagen, daß die Berliner Zeichnung L. 440 nicht nur ein typisch echtes Dürer-Monogramm trägt, das gleichzeitig mit der Zeichnung entstanden ist, sondern daß dies dieselbe Hand ist, die die (wahrscheinlich ein paar Jahre später entstandene) Zeichnung L. 141 geschaffen hat, die dem Holzschnitt als unmittelbare Vorstudie diente.

5. Die Zeichnung eines Frauenkopfes mit geschlossenen Augen in London (L. 270) aus dem Jahre 1520 wird mit den Kupferstichen B. 37 und B. 38 desselben Jahres, mit der Bremer Frauenkopfzeichnung (L. 118) von 1519 und mit der Augsburger Madonna mit der Nelke von 1516 in Verbindung gebracht. Inwieweit das Modell der Zeichnungen L. 118 und 270 tatsächlich für jenes Gemälde und die Kupferstiche gedient haben möge, dürfte schwer auszumachen sein. Bei dem Gemälde und dem Stich B. 37 handelt es sich augenscheinlich um konstruierte Idealköpfe. Andererseits wissen wir aber auch, daß Dürer mit besonderem Eifer eben solche Frauengesichter abgezeichnet hat, die sich seinem Schönheitsschema annäherten. (Andere Beispiele dafür L. 122 und die »schöne Jungfer zu Antorff« — Graph. Künste 1911, S. 4.) Dabei ist es sehr wohl möglich, daß Dürer die Modellaufnahme jeweils im Sinne seines Ideals umstilisiert und zugerichtet habe. Die Zeichnung L. 270 hatte übrigens früher geöffnete Augen, wie man selbst noch an der Reproduktion bei Lippmann erkennen mag.

6. An einem Gemälde der hl. Familie in der Erlanger Galerie (Nr. 12) wird festgestellt, daß die Muttergottes dem Dürerstich B. 41 entlehnt ist. Daß der daneben stehende Joseph im Gegensinn dem Joseph aus dem Marienleben B. 88 nachgebildet ist, wurde übersehen. Doch solche Entdeckungen, wie auch die der Dürerkopien in

Fischers Gemälde der Kreuztragung in der gleichen Galerie sind der Publikation kaum würdig. Wohin wollte man gelangen, wenn man alle die Gemälde veröffentlichen wollte, die unter Benutzung Dürerischer Motive komponiert sind! —

7. Von dem letzten Artikel über Dürer und die Darstellung des Pferdes läßt sich nur sagen, daß er nichts Neues enthält, daß dagegen anscheinend Haack Davids Artikel über die Dürersche Pferdekonstruktion im Repert. XXXIII, 310 sowie Paulis Nachweis dafür übersehen hat, daß Dürer schon 1503 Zeichnungen zu Leonardos Sforzamodell gekannt haben muß.

Oskar Hagen versucht in der Zeitschr. f. bild. Kunst (Neue Folge XXVIII, 255) den Nachweis dafür zu erbringen, daß Dürer auf seiner ersten italienischen Reise in Rom gewesen sei. Er gründet seine Annahme auf eine Reihe von Analogien zwischen Dürerischen Werken der Frühzeit und Fresken oder Skulpturen, die Dürer eben nur in Rom hätte kennenlernen können. Die Analogien, durch Abbildungen veranschaulicht, sind offenbar, nur ermangeln sie der Beweiskraft für Hagens Hypothese. In zwei Fällen — dem Sebastian des Kupferstichs B. 55, der von einer antiken Marsyasstatue aus dem Besitz der Della Valle abgeleitet wird, und in dem letzten Holzschnitt der Apokalypse, der auf ein Fresko Signorellis in der Sixtina zurückgeführt wird, handelt es sich um Zufallsähnlichkeiten, wie sie sich bei der Darstellung verwandter Vorgänge leicht ergeben. In den anderen Fällen sind die angezogenen Dürer-Figuren freilich von italienischen Vorbildern abhängig, nur ist es nicht erforderlich, mit Hagen eben die von ihm zitierten römischen Originale anzunehmen. Der vom Rücken gesehene Landsknecht aus dem Ecce Homo der Großen Passion ist so wenig nach dem Knappen aus Signorellis Fresko der Sixtinischen Kapelle kopiert wie der andere Landsknecht aus der Kreuztragung derselben Folge nach dem Engel auf dem Sixtinafresko der Beschneidung der Söhne Mosis. (Die letztere Dürerfigur ähnelt übrigens viel mehr einem Kriegsknecht im Hintergrunde von Peruginos Schlüsselübergabe in der Sixtina. Bombe, Klass. d. Kunst XXV, 12 rechts!). Hier handelt es sich um Abhängigkeiten im allgemeineren Sinne, die durch andere Vorbilder vermittelt sein können. Daß der Sebastian des Kupferstiches B. 56 durchaus von dem Sebastian Pinturicchios aus dem Appartamento Borgia abstammen müsse, ist keineswegs zuzugeben. Wölfflin, der dem Kupferstich den Sebastian Cimas aus dem Altar der venezianischen Akademie gegenüberstellte, war vorsichtiger, indem er daran erinnerte, daß die Figur eigentlich peruginesk sei und daß Perugino 1494 in Venedig geweilt habe. Wie leicht konnte da Dürer Arbeiten des überaus bewunderten und einflußreichen Umbrers kennenlernen! Ja, es ist nicht ausgeschlossen, daß er ihn selber noch gesehen hat, da Perugino im August jenes Jahres in Venedig war. — Ähnliches wäre von der Analogie des Lucas Paumgartner mit dem Kriegsknecht Pinturicchios aus den zerstörten Fresken der Engelsburg zu sagen, der in mehreren gezeichneten Kopien erhalten ist. Wiederum handelt es sich um ein perugineskes Vorbild; aber, selbst gesetzt den Fall, daß Dürer hier auf Pinturicchio

zurückgegriffen habe, so hätte er dieserhalb nicht nach Rom zu reisen brauchen, denn dieser fante kommt in einer getreuen Kopie im Kupferstich vor. Das anonyme Blatt ist von der Chalkogr. Gesellschaft 1887, 12 veröffentlicht, worauf mich A. Warburg aufmerksam machte.

Wenn somit die formalen Beweismittel Hagens für seine Hypothese versagen, so gilt dies vollends von der von ihm angezogenen Schriftstelle. Der Satz aus dem Gedenkbuch Dürers, daß ihm »einer zu Rom gestorben sei mit Verlust seines Gutes«, enthält keinerlei Zeitangabe und besagt nur, daß Dürer irgendwann vor Antritt der zweiten venezianischen Reise einen Vermögensverlust erlitten habe durch den Tod eines Vertrauensmannes in Rom. Aller Wahrscheinlichkeit nach war dieser Schuldner ein Kunstgenosse oder Händler, der Drucke Dürers zum Verkauf mitgenommen hatte. Die Vermutung Hagens, daß damals Pirckheimer durch ein Darlehen den Schaden ersetzt habe und daß Dürer ihm dieserhalb aus dem Gewinst der zweiten venezianischen Reise habe zurückzahlen müssen, hat vieles für sich. Das ist aber auch alles.

Vergessen wir es doch nie, daß bei dem lebhaften Verkehr mit gedruckter und gezeichneter Kunst, den freien Entlehnungen aus gemalten Vorbildern noch kein zwingender Beweis dafür entnommen werden kann, daß der entlehnende Künstler nun auch an den Standort seiner Vorbilder gereist sei. Zwingend beweiskräftig sind in solchem Sinn nur Landschaftsaufnahmen. Wir kennen von Dürer eine Gruppe von solchen undatierten Aufnahmen, die über die Brennerstraße bis nach Arco weisen und die in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein müssen, da sie den Zeichenstil seiner Frühzeit aufweisen und in notorisch frühen Arbeiten verwertet worden sind. Im Zusammenhang mit dieser Tatsache erscheint eine Gruppe von bekannten Zeichnungen mit italienischen Motiven aus den Jahren 1494 und 1495 in besonderem Lichte. Und da verschiedene Motive auf diesen Blättern nach Venedig weisen, da ebendahin der aus den Landschaftszeichnungen zu entnehmende Reiseweg führt, da schließlich eine zum Überdruß oft zitierte Briefstelle aus Venedig gleichfalls auf einen dortigen Aufenthalt 1495 deutet, so ist die erste venezianische Reise Dürers mit hoher Wahrscheinlichkeit erschlossen worden. Die Argumente gegen eine solche Reise haben sich als gegenstandslos erwiesen. Nichts zwingt uns aber zu der Annahme, daß Dürer damals von Venedig aus einen Abstecher nach Rom gemacht habe.

Schließlich mögen zwei Reproduktionswerke angeführt werden, die sich gleichfalls an ein größeres Publikum wenden: H. Wölfflin, A. Dürers Handzeichnungen, mit 78 Abbildungen, München 1914; Jaro Springer, 50 Bildniszeichnungen von A. D. (Bards Bücher der Kunst IV, Berlin 1915). — Beide Bücher haben insofern unter der Ungunst der Zeit zu leiden gehabt, als ihre Reproduktionen, namentlich bei Springer, offenbar mangels geschulter Techniker, so ausgefallen sind, daß sie vom Charakter der Originale nur unvollkommene Vorstellungen erwecken. —

Wölfflins vornehm gelassener Art der Betrachtung werden wir immer dankbar folgen, da die Kunsthistoriker selten geworden sind, die eine abgerundete Bildung mit reiflich erwogenen ästhetischen Überzeugungen verbinden. Aus dem geordneten Reichtum solcher Geister ergibt sich ein geläuterter Ausdruck, der in seiner Knappheit und Anschaulichkeit literarischen Wert behält, einerlei, ob dies oder jenes einzelne Urteil sich als richtig bewähren mag. So liest man auch hier mit Genuß und vielfacher Zustimmung die Seiten der kurzen Einleitung. Es ist vollkommen richtig, wenn W. nicht ohne Resignation bemerkt, daß die gegenwärtige Generation von dem populären, reifen Dürer abrücke. Der neue Standpunkt Dürern gegenüber hat sich anscheinend noch nicht befestigt. Eine Spur davon glauben wir auch in der Kritik Wölfflins und in seiner Auswahl der Zeichnungen zu bemerken. Beispielsweise ist es schade, daß Wölfflin die unzulänglichen Einwendungen von Cürlis gegen die Echtheit der Grünen Passion gelten läßt, da doch gerade die Entstehung dieser Zeichnungen für die Entwicklung Dürers und seine Wendung zu klassischen Idealen so viel bedeutet. Das bloße Nein Wölfflins wird stärker und verwirrender wirken als die weitschweifige und windige Argumentation von Cürlis. Es ist auch nicht ganz gleichgültig für unsere Vorstellung von Dürers Werdegang, daß die gotischen Becher (Taf. 48) und die Helmstudien (Taf. 50) ein reichliches Jahrzehnt früher und die Akeleistudie (Taf. 76) über zwei Jahrzehnte früher entstanden sind, als hier behauptet wird. Die Becher weisen noch den krausen spitzen Strich der Zeichnung auf, den Dürer in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts verlassen hat. Auf der Florentiner Anbetung der Könige von 1504 werden dem Christkinde zwei Becher dargebracht, die eine bemerkenswerte Verwandtschaft mit den hier reproduzierten Entwürfen aufweisen. Daß die Helmstudien nicht 1514, sondern spätestens 1503 entstanden sind, ergibt sich schon daraus, daß der linke Helm für den 1503 datierten Stich des Wappens mit dem Totenkopf (B. 101) als Vorlage gedient hat. (Der rechte Helm wurde für den Stich des Löwenwappens benutzt, der selbstverständlich um die gleiche Zeit entstanden ist.) Das Datum 1526 auf der Akeleistudie ist unverbindlich, da es von fremder Hand hinzugefügt wurde. Die Zeichnung läßt sich ihrem Charakter nach doch wohl am ehesten mit der Gruppe zusammenstellen, in deren Mitte das große Rasenstück von 1503 steht.

Springers Büchlein ist uns ein letzter Gruß des tapferen und ehrlichen Kameraden, dessen Verlust wir aufrichtig beklagen. Der Soldatentod, den Springer gefunden hat, war seinem Wesen eher gemäß als das Verwelken in der Dämmerung der Studierstube; denn der Wissenschaft war nur ein Teil seiner Begabung zugewandt. Wir finden ihn hier wieder, wie wir ihn kannten, entschiedenen und behenden Wortes, unbedenklich und von kampfbereiter Schärfe, die auch da, wo man sie am wenigsten erwartet, wie z. B. hier, wenn auch verhüllt, auftritt. Mit halbem Lächeln glaubt man ihn zu hören, wenn man den Satz liest: »Die Technik seiner berühmtesten Blätter, die den besten Teil seines Ruhmes als Zeichner ausmachen,

hat Dürer während seines (einzigen) Aufenthaltes in Italien 1505—06 kennen gelernt.« . . . Gleich zwei Lufthiebe auf einmal!

Neuerdings hat F. Roh in dieser Zeitschrift (XXXIX, 10) darauf hingewiesen, daß wir in der männlichen Aktstudie der Weimarer Sammlung (L. 156) ein Selbstbildnis Dürers zu erblicken hätten. Anfänglich war der Unterzeichnete nicht geneigt, dem Verf. recht zu geben, doch hat er sich bei aufmerksamer Prüfung bekehren lassen und möchte zu der sehr beachtenswerten Entdeckung im folgenden nur einige ergänzende Bemerkungen machen.

Daß die Ähnlichkeit der Gesichtszüge des Aktes mit denen Dürers nicht auf den ersten Blick einleuchtet, ergibt sich schon daraus, daß sie bisher übersehen wurde. Der Habitus ist magerer, die Nase erscheint als weniger gekrümmt, die Augen sind größer als auf den vergleichbaren Selbstbildnissen — abgesehen davon, daß die Lockenfülle fehlt. Auch gibt es für ein Selbstbildnis in völliger Nacktheit sonst m. W. kein Analogon. Letzterer Erwägung darf indessen gerade bei Dürer kein entscheidendes Gewicht beigelegt werden. Seinem Beobachtungstrieb ist manches ungewöhnliche zuzutrauen. Andererseits hat Roh mit Recht auf das auffallende Zusammentreffen übereinstimmender Züge im Munde, dem Bart, der Bildung der Stirn und des Ohres hingewiesen. Die langen Haare können selbstverständlich unter der Kappe verborgen sein, um Hals und Nackenansatz deutlich zu machen. Wenn die Augen größer erscheinen, so mögen dabei die Abmagerung des Gesichtes und die leichte Neigung des Hauptes, die zum Aufblick nötigt, zusammengewirkt haben. Ferner aber wäre zu sagen, daß in diesem Falle die Aufmerksamkeit des Zeichners weniger dem Gesicht als dem Rumpf und den Oberschenkeln gegolten habe. Entscheidend für Roh dürften mehr noch als die Ähnlichkeit der Gesichtszüge die Haltung und der Ausdruck sprechen. Es gibt einen eigentümlich fixierenden Blick des Selbstbildnisses, der oftmals unter Gruppen den Autor verrät. Wir finden ihn hier wieder im Verein mit einer nicht minder verräterischen Haltung. Der Maler hat augenscheinlich ziemlich dicht vor einem schmalen und vielleicht kaum zwei Spannen hohen Spiegel gestanden, und zwar in der Ecke eines Zimmers, das aus Fenstern von zwei Seiten beleuchtet war. Seine Linke stützte den Oberkörper, der ein wenig vorgebeugt war, um in dem Spiegel möglichst viel zu erspähen. Der rechte Arm ist, wie die Probe am eigenen Spiegelbilde ergibt, in der andeutenden Linie so gebeugt, daß die Hand das auf einem schrägen Pult befestigte Papierblatt bequem bezeichnen kann.

In der Datierung des Blattes braucht man Roh nicht zu folgen. Es dürfte allerdings um die Zeit des weiblichen Rückenakts von 1506 (L. 138) entstanden sein, jedenfalls etliche Jahre später als das berühmte Münchener Selbstbildnis, das keineswegs 1506 entstanden zu sein braucht, sondern sehr wohl sechs Jahre älter sein kann. Denn die Züge sehen auf der Weimarer Zeichnung allerdings schärfer und älter aus.

In dem ersten Beiblatt zu Stift und Feder, der neuesten Veröffentlichung von Zeichnungen, die wir Rudolf Schrey in Frankfurt verdanken, bespricht H. Sponsheimer die beiden bisher ungedeuteten Aktkompositionen Dürers im Städelschen Institut L. 194 und 195 und erklärt sie als Illustrationen zur Prometheussage: Prometheus bringt den (von ihm geschaffenen) Weibern das Licht und Bestrafung des Prometheus.

Einen interessanten Beitrag zum Kapitel der Verbreitung Dürerischer Formen liefert Hubert Stierling in einem Aufsatz in den Monatsh. f. Kunstwissensch. (VIII, 366.) In Ergänzung zu der früheren Entdeckung, daß Dürer für die Werkstatt Peter Vischers eine Zeichnung geliefert habe, die für die bronzenen Grabtafeln der Grafen von Zollern zu Hechingen und der Grafen von Henneberg zu Römhild verwendet worden sei, erfahren wir hier von weiteren Entlehnungen der beiden Vischer. In der Grabplatte des Ritters Peter Kmithas († 1505) im Dom zu Krakau kommen Motive von den beiden heiligen Rittern auf den Flügeln des Baumgartneraltars vor; ja, der ganze Kmithas mit Fahne und Rüstung ist eigentlich nach Dürer zusammengestellt. Auf dem Epitaph der 1521 verstorbenen Margarete Tucher im Regensburger Dom ist der Christus eine Variante zu der Figur eines Holzschnittes des Marienlebens (B. 92), und in zwei Plaketten des jüngeren Peter Vischer mit der Darstellung von Orpheus und Eurydike wurde der Stich des ersten Elternpaares (B. 1) benutzt.

In den Monatsheften f. Kunstwissensch. (VII, 6.) hat M. Zucker darauf hingewiesen, daß die Zeichnung des Dresdener Codex (Bruck Taf. 145) eine Illustration zu der Erzählung des Livius von der Großmut des Scipio Africanus sei — einer Geschichte, die damals selten, im siebzehnten Jahrhundert öfters dargestellt wurde. Eine freie Bearbeitung des Dürerischen Entwurfes befindet sich, worauf Zucker aufmerksam macht, in einer Nürnberger Zeichnung der Erlanger Sammlung vom Jahre 1555.

Zwei neue Zeichnungen wurden von Engelbert Baumeister und G. Pauli veröffentlicht [12]). Die von Baumeister entdeckte Federzeichnung, der nach rechts gewendete Rückenakt einer beleibten Frau mit betend erhobenen Händen, befindet sich im Kupferstichkabinett zu Donaueschingen. Die fraglos echte Zeichnung wird von B. sehr richtig mit dem Bremer Blatt des Teufels mit Mann und Weib (L. 110) zusammengestellt. Dann aber gehört sie der Frühzeit — etwa den Jahren von 1497 — 1500 — an. Als nahe verwandt kann auch die gleichfalls jenen Jahren zuzuweisende weibliche Aktstudie des Dresdener Skizzenbuches (Bruck Taf. 92) angeführt werden. — Ob die Studie zu der Komposition einer Kreuzigung gehöre, ist nicht ganz gewiß. Keinesfalls dürfte sie mit den Zeichnungen zu einer solchen aus dem Jahre 1505 zusammengestellt werden.

[12]) E. Baumeister: Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1914, S. 224. — Pauli: Zeitschr. f. b. K. XXV, S. 105.

Pauli veröffentlichte die Federzeichnung eines Pferdes aus dem Jahre 1503 im Kölner Walraff-Richartz-Museum, die als Kopie eines leonardesken Entwurfes an die Spitze der Dürerischen Proportionsstudien zum Pferdekörper zu stellen ist. Ein Hinweis auf die verdienstvolle Arbeit Harry Davids über dieses Thema wurde dabei versehentlich unterlassen.

In dieser Zeitschrift (XXXVII, S. 183) unternahm H. Cürlis in Übereinstimmung mit der Ansicht Jaro Springers und einiger jüngerer Gelehrten den Versuch, aus stilkritischen Gründen die Grüne Passion Dürern abzustreiten, um sie einem gleichzeitigen Nachahmer zuzuweisen. Daß und weshalb dem Verf. nicht beizupflichten sei, wurde von G. Pauli im folgenden Jahrgang S. 97 auseinandergesetzt, worauf hiermit verwiesen sei.

Der gute Blick, den Baumeister bei der Entdeckung der Dürer-Zeichnung in Donaueschingen bewiesen hat, bewährt sich auch in der Bestimmung zweier Holzschnitte (Monatshefte f. Kunstwissensch. VII, S. 330). Diese Entdeckung ist besonders wichtig als Beitrag zur Kenntnis von Dürers Tätigkeit in seinen Wanderjahren. Wir finden ihn hier in Freiburg. Denn die fraglichen Holzschnitte — ein Titelblatt mit xylographischem Text und der Flug des Ikarus — erschienen in dem 1493 bei Riederer dort gedruckten »Spiegel der waren Rhetoric«. — Einer vorübergehenden Anwesenheit Dürers in Freiburg widersprechen die übrigen Nachrichten über seine Wanderschaft keineswegs. Wenn er 1492 in Basel gearbeitet hat, so kann sein dortiger Aufenthalt zwei Jahre gewährt haben. Ende des Jahres wäre er dann in Kolmar, möglicherweise auch schon in Freiburg gewesen, um sich 1493 für einige Zeit in Straßburg niederzulassen.

In der Zeitschr. f. b. K. N. F. XXVII, 263 veröffentlicht E. Tietze-Konrad unter dem Titel Dürer-Studien Untersuchungen zu einigen Stichen Dürers. Durchaus überzeugend scheint mir die Deutung des Meerwunders (B. 71) als der Illustration einer Szene aus Ovids Metamorphosen zu sein, wo der Flußgott Achelous die von ihm geschwängerte Perimela, die von ihrem Vater ins Wasser gestürzt war, davonträgt. — Weniger einleuchtend sind die weiteren Ausführungen der Verf., in denen die Erfindung der Kupferstiche der Hexe (B. 67) und der drei Genien mit Schwert und Schild (B. 66) auf bestimmte antike Reliefs zurückgeführt wird. Auch ist es nicht notwendig, ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Dürers Hexenstich und Marc Antons Stregozzo anzunehmen. Nur insofern hat die Verf. gewiß recht, als für beide Stiche Dürers italienische Anregungen vorausgesetzt werden dürfen.

Neuerdings ist W. Ahrens in einem Aufsatz über das magische Quadrat auf Dürers Melancholie in der Zeitschr. f. b. K. N. F. XXVI, 291 zu einem Thema zurückgekehrt, das früher Giehlow zum Gegenstand eingehender Forschung gemacht hatte. Giehlow hatte in den Mitteilgn. d. Ges. für verv. Kunst (1903, 29 und 1904, 6) ausgeführt, daß dieses Quadrat als die Tabula Jovis ein heilbringendes Amulett gegen die beschwerlichen Wirkungen des melancholischen Temperamentes darstelle. —

Nun macht A. darauf aufmerksam, daß die Verbindung der Zahlenquadrate mit den Planetengottheiten in vordürerischer Zeit nicht nachweisbar sei, vielmehr erst durch Agrippa von Nettesheim verbreitet wurde, dessen Buch de occulta philosophia siebzehn Jahre nach der Vollendung von Dürers Stich erschien. Er ist demnach geneigt, in dem Zahlenquadrat nur ein Emblem der Arithmetik oder der Arithmomagie zu erblicken, also eines der wissenschaftlichen Attribute der Melancholie, wobei die Erinnerung an ältere astrologische Zahlenquadrate der Juden mitgespielt haben mag. Dies kann richtig sein. Daneben aber bleibt die Möglichkeit der Giehlowschen Erklärung bestehen; denn es ist keineswegs ausgeschlossen, daß Dürer von der astrologischen Bedeutung der Zahlenquadrate und ihrer Verbindung mit den Temperamenten durch Agrippa von Nettesheim längst vor der Drucklegung der occulta philosophia Kenntnis erhalten habe. Bei den Beziehungen beider zu den Gelehrten des kaiserlichen Hofes konnte eine mündliche Übermittelung sehr wohl stattgefunden haben.

Edmund Schilling bemüht sich in dieser Zeitschrift (XXXIX, 129) nachzuweisen, daß für den Stich der vier Hexen (B. 75) zwei Akte aus der Zeichnung des Frauenbades (L. 101) von 1496 mit etlichen Veränderungen »übernommen« seien. Daß der Stich mit der ein Jahr älteren Zeichnung in stilistischem Zusammenhang stehe, ist nicht neu. Wenn aber nun behauptet wird, diese sei als unmittelbare Vorlage für den Stich benutzt worden, so heißt das denn doch die Praxis künstlerischer Arbeit verkennen. Als Vorlage war die Zeichnung eben nicht benutzt worden, wie daraus hervorgeht, daß keine Einzelheit aus der Zeichnung genau so auf der Kupferplatte wiederkehrt. Sie für den Zweck der Komposition des Stiches im Umriß und in der Beleuchtung umzuändern, wäre für Dürer sehr viel schwieriger, zeitraubender und langweiliger gewesen, als ein paar neue Aktstudien zu zeichnen. Die zwanglose Erklärung für die Ähnlichkeiten der Akte auf Zeichnung und Stich ist also die, daß ihnen verwandte und wahrscheinlich gleichzeitig entstandene Studien zugrunde gelegen haben. — Der weiteren Ausführung des Verf., die dahin geht, die Zeichnung des stehenden Frauenaktes in den Uffizien (Disegni degli Uffizi III, 3, 11.), die Weisbach dem jungen Dürer gegeben hatte, ihm abzusprechen, um sie Kulmbach zuzuweisen, kann man gerne beipflichten. Allein diese Entdeckung ist wiederum nicht neu, da sie von Seidlitz schon einmal gemacht war.

Eine ähnliche Verkennung künstlerischer Arbeitsweise liegt in dem Artikel von Mela Escherich über ein Vorbild zu Dürers christlichem Reiter in der Zeitschrift f. christl. Kunst XXIX, S. 61. Die Behauptung, daß Dürer die wesentlichen Elemente der Komposition seines berühmten Stiches einem ziemlich plumpen und handwerksmäßigen Alabasterrelief entnommen habe, das sich jetzt im Germanischen Nationalmuseum befindet, ist erstaunlich. Abgesehen davon, daß nirgendwo eine Übereinstimmung besteht, die überhaupt dazu zwänge, ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen beiden Arbeiten anzunehmen, ist es keineswegs ausgemacht, daß das Relief

älter als der Stich ist. Der scharfen Entgegnung, die Max Lehrs in der Kunstchronik N. F. XXVII, 410 dem Artikel angedeihen läßt, kann nur beigestimmt werden.

Ernst Konrad Stahl. Die graphische Darstellung von Naturereignissen, von Luft- und Licht-Phänomenen in Dürers Apokalypse. Ein Beitrag zur Dürer-Forschung und zugleich zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 11 Tafeln. München 1916. Die Ausstattung des Buches, das mit erklecklichem Aufwand an Papier und mit neun originalgroßen Reproduktionen der Apokalypse-Holzschnitte (aus der Faksimileausgabe des Allgemeinen Lehrervereins zu Düsseldorf) illustriert ist, erhebt Ansprüche, denen zwar die hohe Meinung des Verfassers von seiner Leistung, nicht aber deren Wert entspricht. In seinem Schlußwort glaubt Stahl, daß die Bedeutung der Apokalypse Dürers »nicht zuletzt« auf zwei Seiten seiner Künstlerschaft beruhe, »die bisher stets nur ungenügend beleuchtet wurden, die nun endlich ins rechte Licht zu rücken, der Zweck dieser kleinen Studie war«, nämlich auf seiner Meisterschaft in der Darstellung von Naturereignissen und Lichtphänomenen, wie er sie in seinen frühen Holzschnitten bekunde. Er erinnert dabei an einen Ausspruch Robert Vischers in seinen Studien zur Kunstgeschichte, der gemeint hatte, daß Dürer »über ein Jahrhundert hinweg dem Meister der Lichtgeheimnisse, Rembrandt, die Hand biete«. Robert Vischer in allen Ehren — allein mit diesem Einfall war er nicht glücklich beraten. Denn nicht darauf kommt es bei solcher Zusammenstellung an, ob verschiedene Künstler ähnliche Naturphänomene schildern, sondern, ob sie diese Phänomene in ähnlichen Formen schildern. Der große deutsche »Lichtkünstler« der dürerischen Zeit hieß Grünewald. Ihn könnte man allenfalls in solchem Sinne als den Geistesverwandten Rembrandts bezeichnen. Dürer dagegen kann weder als Maler noch als Zeichner unter die Luminaristen gerechnet werden, auch nicht in seinen Apokalypse-Holzschnitten. Es sind leere Phrasen, wenn Verf. von der apokalyptischen Maria auf dem Holzschnitt B. 71 redet, »um die es wie in mildem Leuchten aufglimmt«, wenn er von dem neuen Jerusalem auf dem Schlußblatt sagt, daß es »verklärt von den sanften Strahlen der Morgensonne« daläge, oder wenn er von den Wolkengebilden auf B. 62 behauptet, daß sie »der Natur bis in die feinsten Einzelheiten hinein abgelauscht« wären.

Die unvergleichliche Bedeutung der Apokalypse-Holzschnitte beruht nicht auf dem Anregungswert der illusionistischen Darstellung luminarer Phänomene, sondern auf der Phantasie, die erfindend und gestaltend den spätgotischen Stil der Zeichnung zur höchsten Gewalt des Ausdrucks steigert. Dieser Zeichenstil ist indessen — im Gegensatz zu Grünewald oder Rembrandt — dekorativ. Feuerflammen und Wolken, Nimben und Sterne erscheinen auf diesen Blättern in linearen Gebilden der Form der übrigen Zeichnung angepaßt, zu »Hieroglyphen« verwendet, wie man heute gern sagt, aber keineswegs als sehr naturähnlich. —

Wenn ferner der Verf. in gelegentlichen Hinweisen die Annahme äußert, daß Dürers Zeichenstil in der Apokalypse sich am graphischen Ausdruck des Kupfer-

stichs entwickelt habe, so ist auch dieses zu bestreiten. Seine Zeichnung ist hier in ihren Licht- und Schattenwirkungen allerdings im Vergleich zum älteren Holzschnitt bereichert, allein vom Stil des Kupferstichs deutlich und augenscheinlich bewußt unterschieden.

Die Schiefheit und Beschränktheit der Problemstellung verbindet sich nun recht unerquicklich mit einer geschwollenen Schreibweise, die mit Blüten aus dem Treibhaus der Journalistik überreich geschmückt ist. Neben den »tiefschürfenden Untersuchungen« stehen die »lichtvollen Gedanken«. Dürer »mit seinem feinen Künstlerinstinkt« wird uns als »feinsinniger Naturbeobachter« vorgestellt. Von dem Holzschnitt, der die Eröffnung des sechsten Sieges schildert, wird bemerkt: »Ein klarer Abendhimmel mit besonders reichem Sternschnupppenfall scheint dazu Modell gestanden zu haben.« Der himmlische Sendbote, der dem Apokalyptiker das Büchlein reicht, das er verschlingen soll, wird als »der Mann bezw. der Engel« mit den Säulenfüßen eingeführt. Beziehungsweise! — dieses »Juwel unserer Papiersprache«, wie es Wustmann nennt, durfte natürlich nicht fehlen. In der Betrachtung des Lobgesanges der Auserwählten, B. 67, heißt es u. a: » — bei Dürer gibt es kein Erlahmen, kein Nachlassen der Phantasie, keine toten Stellen. Der Beweis: Die durchaus neu variierten effektvollen Glanzaureolen auf Grund jener innigen Verschmelzung von Kupferstich- und Holzschnitt-Technik« ... man drückt sich ähnlich wohl in Konfektionsgeschäften aus. — Doch genug von E. K. Stahl und seinem Beitrag zur Dürer-Forschung.

Über einzelne Gemälde Dürers handeln die folgenden Arbeiten:

In einem Aufsatz, den Karl Voll über die Dürer-Sammlung der alten Pinakothek in der Münchener Zeitschrift der Propyläen (19. und 26. Mai 1916) hat erscheinen lassen, findet sich ein bemerkenswerter Zweifel an der neuerdings fast allgemein angenommenen Datierung des berühmten Selbstbildnisses der Pinakothek auf die Jahre 1506 bis 1508. Voll hält es für keineswegs ausgeschlossen, daß das Bild allerdings, wie die Inschrift behauptet, 1500 (oder bald darauf) entstanden sei. In der Tat spricht mehreres für die frühe Datierung. Die neue Inschrift ist dem Unterzeichneten immer als eine erneuerte Inschrift erschienen. Die Altersangabe im Verein mit der Jahreszahl behaupten die Entstehungszeit für die ersten Monate des Jahres 1500. Über die Frage, ob der Dargestellte nahezu neunundzwanzig oder mindestens fünfunddreißig Jahre zähle, kann man verschiedener Meinung sein. Der Unterzeichnete hält mit mehreren von ihm befragten Ärzten das frühere Alter für wahrscheinlicher. Ferner spricht die strenge, ängstlich innegehaltene Frontalität eher für 1500, d. h. für die Frühzeit der Proportionsstudien mit ihren verschiedenen Experimenten, als für die venezianische Zeit. Dagegen, daß das Bild, wie vielfach behauptet, in Venedig entstanden sei, spricht schon das für die Tafel verwendete Material des Lindenholzes. — Die in Venedig 1506 und 1507 gemalten und datierten Bildnisse sind anders komponiert als dieses feierliche Antlitz.

Über die Echtheit von Dürers Dresdener Crucifixus handeln N. Kehrer und E. H. Zimmermann in zwei Artikeln der Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXVII. 164, 228. — Kehrer, der eingangs an die frühere Ablehnung des Bildes durch Dörnhöffer und Wickhoff erinnert, untersucht den Erhaltungszustand, um zunächst die Echtheit der Inschrift am unteren Rande zu bestreiten. Er fühlt sich vor der Malerei viel mehr an Cranach als an Dürer erinnert und führt an, daß die Darstellung des vereinzelt vor einer Landschaft stehenden Gekreuzigten zuerst beim jüngeren Cranach 1571 in dem Bilde des Refektoriums des Lutherhauses zu Wittenberg vorkomme. — Gleichwohl nimmt er als Vorbild des Gemäldes eine Originalzeichnung Dürers aus den Jahren 1506—1508 an, während er seine Ausführung einem der Nürnberger Dürer-Nachahmer um 1600 zuweist. — Berichtigend und ergänzend weist Zimmermann darauf hin, daß der isolierte Crucifixus zuerst 1540 auf dem Gemälde des jüngeren Cranach in der Nationalgalerie zu Dublin vorkomme, wo auch die Inschrift gleichlautend mit der Dresdener Fassung erscheine. Der Typus des Dresdener Christus gehe indessen auf den älteren Cranach zurück. — Damit dürften die Meinungsverschiedenheiten über die Autorschaft des vielberühmten Bildes und seine endgültige Streichung aus Dürers Werk wohl entschieden sein.

Das Büchlein von Else Ziekursch — Albrecht Dürers Landauer Altar, München 1913 — eine ikonographische Studie, mag wieder einmal zu Betrachtungen darüber anregen, daß es zweierlei wissenschaftliche Arbeit gibt, von jeher gegeben hat und immerdar geben wird: eine, welche das Dunkle aufklärt, und eine, welche das Aufgeklärte wieder verdunkelt. Else Ziekursch dient der Verdunkelung. Dürers berühmtes Altarbild von 1511 bereitet der Erklärung insofern Schwierigkeiten, als es nicht eindeutig einem überlieferten ikonographischen Schema entspricht. Wir sehen die von Engeln umgebene Dreifaltigkeit von Heiligen verehrt, außer denen in einer niederen Sphäre, doch in gleicher Verehrung, eine Schar der Gläubigen aller Stände dargestellt ist. Die Trennung von den Heiligen läßt in dieser Schar die Kirchengemeinde erkennen. Dem scheint es indessen zu widersprechen, daß auch diese Menge in Wolkenhöhe dem Allerheiligsten angenähert wird, so daß die Frage entsteht, ob wohl die Gemeinde der frommen Seelen dargestellt sei, die in den Himmel eingegangen sind. Freilich muß es dann befremden, in ihrer Mitte den noch lebenden Stifter zu finden. Die fern unten auf der Erde sichtbare Gestalt des Malers hat bisher den Deutern des Bildes kein Kopfzerbrechen verursacht.

Die frühere Bezeichnung als »Verehrung der Trinität« war gewiß nicht falsch, seitdem aber Thausing darauf aufmerksam gemacht hatte, daß die Kapelle des Bruderhauses, auf deren Altar das Bild einst stand, allen Heiligen gewidmet war, bot sich der von Thausing vorgeschlagene Name des Allerheiligenbildes als angemessen dar. Da es dem kirchlichen Brauche entspricht, daß ein Altar das Bild des oder der Heiligen trägt, denen das Heiligtum geweiht ist, so liegt es nahe, vorauszusetzen, Dürer habe mit seiner Heiligenschaar eben die Namengeber der Kapelle

darstellen wollen. Eine ikonographische Studie, die eine andere Deutung vorschlägt, müßte es auseinandersetzen, weshalb wir genötigt sind anzunehmen, Dürer sei dem zunächst liegenden Thema ausgewichen.

Die Verfasserin behauptet nun, es sei hier jene Stelle aus dem siebenten Kapitel der Apokalypse dargestellt, wo von Vers 9 bis 17 der Lobgesang der Seligen, die gelitten und überwunden haben, vor dem Thron des Lammes geschildert wird. Dürer hat in seiner Apokalypse diese Szene in genauem Anschluß an den Text gezeichnet: Wir sehen das auf dem Regenbogen thronende Lamm Gottes umgeben von den vier Tieren und angebetet von den vierundzwanzig Ältesten — zwölf zur Linken, zwölf zur Rechten — wir sehen Johannes, der von einem der Ältesten belehrt wird, und die Schar der Verklärten, die »ihre Kleider helle gemacht haben im Blute des Lammes«. — Daß Dürer wirklich diese Stelle gemeint habe, obwohl er das Blatt in der Ordnung seiner Holzschnitte anscheinend als eine Illustration zum Beginn des neunzehnten Kapitels der Apokalypse hinstellt, dürfen wir billig annehmen, da es eben in der Darstellung der Unterredung des Ältesten mit Johannes nur zum siebenten Kapitel paßt. Hierin geben wir Adam Bartsch und Else Ziekursch recht. Was aber ist von dem Inhalt jener Textstelle genau genommen — also abgesehen von der ähnlichen allgemeinen Ordnung der Massen in Himmelshöhen — im Landauer Altar übriggeblieben? Nichts. An Stelle des Lammes erscheint die Trinität; an Stelle der genau gezählten vierundzwanzig Ältesten erscheinen undeutlich begrenzte Massen von Heiligen des Alten und Neuen Bundes, angeführt von der Jungfrau Maria und dem Täufer; an Stelle der verklärten Gläubigen, die unterschiedslos in weiße Gewänder gehüllt sind, sehen wir eine Versammlung aller Berufsstände mit augenscheinlicher Betonung ihrer verschiedenen Trachten. Der zuschauende Johannes und die apokalyptischen Tiere sind weggelassen; dafür erscheinen weibliche Heilige, die Mutter Maria (— nicht das Weib mit der Sternenkrone auf der Mondsichel —), der Täufer, der Gekreuzigte, der Heilige Geist — lauter Bildvorstellungen, von denen die Apokalypse nichts meldet. Haben wir denn andere Beispiele dafür, daß Dürer einen gegebenen Text mit so außerordentlicher Freiheit und mit so völliger Abkehr von der eigenen früheren Auffassung behandelt habe? Sehen wir den überall gewissenhaften Mann nicht vielmehr sich mit jedem Stoffe peinlich genau auseinandersetzen? —

Wenn nun im Falle des Allerheiligenbildes gewisse Zweifel für die Erklärung übrigbleiben, so dürfte dieses wohl daran liegen, daß hier Dürern eine ikonographische Tradition nicht in dem Maße wie für die biblischen Szenen zur Verfügung stand. Es ist sogar möglich, daß Dürer, wie die Verfasserin will, eine Anregung aus dem livre d'heures des Simon Vostre von 1498 geschöpft habe (dessen Metallschnitte Ziekursch, nebenbei bemerkt, für Kupferstiche hält), allein eben jener Schnitt, den die Verf. auf Taf. 29 abbildet, illustriert nicht etwa die für Dürer behauptete Stelle der Apokalypse, sondern die Verehrung der Trinität! Unter dem übrigen zum

Vergleich herangezogenen Abbildungsmaterial entspricht ikonographisch dem Gemälde des Landauer Altars am ehesten die auf Taf. 2 reproduzierte Miniatur Fouquets aus dem livre d'heures des Etienne Chevalier. Eben diese aber stellt ein Allerheiligenbild dar. — Also bleiben wir getrost bei der Deutung Thausings! —

In der Christlichen Kunst X, 209 veröffentlicht Dr. Damrich eine vera icon aus ungenanntem Privatbesitz, die dermaleinst in ein süddeutsches Museum übergehen soll und fragt, ob es sich hier nicht um eine Dürerische Arbeit handele. Zu dieser Frage hat ihn anscheinend ein ehedem unter dem Bilde befindlicher, seither abgesägter Schriftstreifen veranlaßt, der außer dem Monogramm die Bemerkung enthielt, daß dieses Werk anno 1500 von Dürer in Venedig gemalt sei (!). — Nach der Reproduktion zu schließen, handelt es sich um eine niederländische Arbeit aus dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts, keinesfalls um etwas, das Dürern auch nur im entferntesten ähnlich sieht.

EINE VORZEICHNUNG REMBRANDTS ZUR DRESDENER SASKIA VON 1641

VON

HANS KAUFFMANN

Mit 17 Abbildungen.

In der Graphischen Sammlung zu München liegt unter den Handzeichnungen der Rembrandtmappen ein Blatt, das noch nicht mit der genügenden Sehschärfe betrachtet und nach Verdienst gewürdigt zu sein scheint. Die Direktion des Münchener Kabinetts hat die von Kurfürst Carl Theodor (1777—99) für seine reichen Kunstschätze erworbene Zeichnung unter die »Rembrandt zugeschriebenen« Stücke ihres Besitzes eingeordnet (Inv.-Nr. 1517), Hofstede de Groot führt sie als »zweifelhaft« auf [1]). In der Literatur sonst nirgends erwähnt, hat ihr auch Fritz Saxl bei seiner besonnenen Durchsicht der Münchener Rembrandtzeichnungen [2]) keine Aufmerksamkeit gewidmet.

I.

Es handelt sich um eine Federzeichnung auf einem kleinen Blatt gewöhnlichen weißen Zeichenpapiers von 11,1 cm Höhe und 6,2 cm Breite (Abb. 1) [3]). Von der Ecke links unten ist ein geringes Stück abgerissen, sonst ist die Zeichnung bis auf

[1]) Katalog der Handzeichnungen Rembrandts (Haag 1906) Nr. 456; ich bemerke, daß der Druckfehler bei Hofstede de Groot, der 1577 als Inv.-Nr. angibt — Inv.-Nr. 1577 ist HdG.'s Nr. 470 —, in dem Exemplar der Graphischen Sammlung von der Direktion berichtigt ist.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI (1908), S. 531 ff.

[3]) Die Reproduktion verdanke ich der Leitung des Münchener Kabinetts. — Die Montierung gestattet kein Urteil über die Rückseite des Blattes; hält man es gegen das Licht, so scheint sie freigeblieben zu sein.

zwei störende Flecken auf der rechten Brust und dem rechten Oberarm der dargestellten jungen Frau gut erhalten, der Schlagschatten des rechten Arms mit anderer Tinte nachträglich eingefügt. Diesmal dürfte kein Grund vorliegen, mit Hofstede de Groot die Signatur *R f* unerwähnt zu lassen [4]), die rechts unten mit dem gleichen graubraunen Bister wie die Zeichnung kursiv hingesetzt ist und die auch ihrem handschriftlichen Charakter nach durchaus zuverlässig erscheint [5]). Das Blatt ist mit dem kurfürstlichen Stempel versehen und gehört somit zu dem alten pfälzischen Bestand, der besonders gute und echte Stücke enthielt [6]).

Was nun den Vorwurf unserer Zeichnung betrifft, so hat Hofstede de Groot ihn nicht richtig erkannt, wenn er schreibt: »Frau in reichem Gewand, von vorn gesehen, die rechte Hand vor der Brust; Kniestück«. Hier muß berichtigt und ergänzt werden. Es ist die linke Hand, mit der die durch ihr Lockengekräusel jugendlich anmutende Frau ein Schleiertuch vor der Brust faßt, das von der rechten Schulter her zur linken Hüfte hinübergeschlungen die Öffnung ihres Mieders und des zierlich gefältelten, mit feiner Rüsche gesäumten Hemdes verdeckt. Im Schmuck ihres reichen Gewandes, dessen Taille knapp unter der Brust schließt, wo ein Band herumgelegt zu sein scheint, das weiter unten noch einmal lockerer den Körper umgibt und dort einen komplizierten Anhang trägt, tritt uns die blühende Erscheinung einer jungen Frau entgegen. Elastisch dreht sie sich in den Hüften, so daß die rechte Körperseite ein wenig gegen die linke hervortritt. Dieser momentanen Wendung folgt mit leichter Neigung der zierlich umlockte Kopf. Der lebendige und auf seinen Zielpunkt fest eingestellte Blick und der leicht geöffnete Mund begleiten die Bewegung der rechten Hand, die eine große Blume darreicht [7]).

Dadurch erscheint der Hinweis auf das Dresdener Saskia-Gemälde von 1641 (Kat. Nr. 1562) berechtigt (Abb. 2) [8]). In der Münchener Federzeichnung besitzen wir nach meiner Ansicht die Vorarbeit für die malerische Ausführung. Die Übereinstimmung in dem Motiv des Blumengrußes ist evident. Armbewegung und Kopfneigung verstärken diese Feststellung. Auch auf dem Gemälde haben sich Hemd und Mieder gelöst, legt sich der Schleier über ihre Öffnung. Die hochsitzende

[4]) Hofstede de Groot spricht sich über den Grund seines Schweigens in der Einleitung seines Kataloges (S. 10, Anm. 1) aus; vgl. auch die Anmerkung zu den Münchener Zeichnungen Rembrandts, S. 117 f.

[5]) Vgl. die unzweifelhaft authentischen Signaturen der Berliner Susanna-Rötelskizze (Lippm. — HdG. 20), der Zeichnung des Anslo von 1640 in London, Brit Museum (reprod. HdG. 17), die auch in der Faktur des *f* analog ist.

[6]) Vgl. W. Bode, Amtl. Ber. a. d. kgl. Kunstslgn. XXXVI (1915), S. 215 ff.

[7]) Dieses Hauptmotiv hatte Hofstede de Groot übersehen. Es ist auch nicht ganz leicht zu erkennen, weil der Unterarm fast bis zur Horizontalen erhoben und stark verkürzt, zugleich auch die Hand von der besonders betonten Blume fast vollständig verdeckt ist.

[8]) Soviel ich sehe, hat nur E. Michel, Rembrandt (Paris 1893) S. 293 f., dagegen Einspruch erhoben, dies Gemälde für das Porträt der Saskia auszugeben, aber W. Bode hat in der Einleitung des IV. Bandes seines Rembrandtwerkes (S. 27) in zutreffender Weise die Gründe geltend gemacht, die uns bestimmen, an der alten Annahme festzuhalten.



Abb. 1. Rembrandt, Vorzeichnung zur Dresdener Saskia mit der Nelke. München, Graph. Sammlung.

Taille und den Unterkörper umläuft das Kettenband in doppelter Schlingung, die auf Zeichnung und Gemälde denselben Winkel ergeben hat. Unter den Ärmeln des Prunkgewandes, welches das gleiche sein dürfte wie das der Zeichnung, kommen in beiden Fällen die feinplissierten Ärmel des weißen Unterkleides hervor. Beidemal rollt breites Haargelock von der linken Scheitelpartie den Rücken hinunter und verschwindet hinter der linken Schulter, während es rechts bis zum Schleiertuch auf die Brust niederfällt und die rechte Schulter verhüllt.

Obwohl mir im einzelnen das Gesicht auf der Münchener Zeichnung, in der wir die Gestalt Saskias wiedererkennen, die Lineamente, Proportionen und persönlichen Züge von Rembrandts jugendlich reifer Gattin aufzuweisen scheint — der stattliche Unterkiefer mit dem runden Kinn, die mittelhohe Stirn, die mäßig lange, ziemlich breite Nase, die mandelförmigen großen Augen unter den flach geschwungenen Brauen, der an den Enden ein wenig emporgezogene Mund mit der stärkeren (zeichnerisch besonders betonten) Unterlippe [9] —, so wage ich doch nicht, auf die physiognomischen Eigentümlichkeiten, wie sie die flüchtige Zeichnung vorlegt, ein sicheres Urteil zu gründen. Es genüge der Hinweis, daß der Gesichtstypus dem der Saskia nicht widerspricht.

Nach der Hervorhebung der motivischen und sachlichen Übereinstimmungen, die unsere Zeichnung mit dem Gemälde zu verknüpfen gestatten, muß es sich nunmehr darum handeln, die Münchener Federskizze als originale Vorzeichnung Rembrandts zu dem Dresdener Bilde zu erweisen. Diesem Unternehmen steht die Beobachtung nicht entgegen, daß die Zeichnung gegenständliche Einzelheiten aufweist, die auf der Leinwand nicht wiederkehren. Ich übergehe hier die vorerst noch unwesentlichen Differenzen im Reichtum des Juwelenschmuckes, des Kettenbandes und der Haarlocken und weise sogleich auf die Verschieden-

[9]) W. Bode, Studien zur Geschichte der holländ. Malerei, Braunschweig 1883, S. 455 f.; Rembrandtwerk Bd. IV, S. 26 f.; Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVIII (1897), S. 82 ff.; C. Neumann, Rembrandt, Berlin-Stuttgart [2] 1905, S. 236 ff. vgl. C. Vosmaer, Rembrandt, 2. Aufl. Haag 1877, S. 209.



Abb. 2. Rembrandt, Saskia mit der Nelke (1641). Dresden, Gemäldegalerie.



Abb. 3. Rembrandt, Saskia (1643). Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

heiten der Frisur und der Kopfbedeckung hin. Was die letztere anlangt, so hat schon W. Bode [10]) ausdrücklich betont, daß das Dresdener Gemälde nicht in seinem ursprünglichen Zustand überliefert ist und gerade die Partie um den Kopf herum eine durchgreifende Veränderung erfahren hat [11]). Heute läßt die deckende Farbe der Übermalung die alte Malerei Rembrandts durchschimmern und das Barett, das Saskia einst trug, ist in seinen Grundzügen wieder sichtbar geworden. Es stimmt mit dem der Zeichnung überein. Diese bewahrt folglich den Zustand des Bildes in seiner früheren Beschaffenheit; sie gewährt den wichtigsten Anhalt für die Ergänzung des Gemäldes.

Zu dieser Wertung der Zeichnung berechtigt noch eine weitere Überlegung, die von dem Unterschiede der Frisur in Gemälde und Zeichnung ausgeht. Dieser ist nicht auf eine spätere Veränderung des Gemäldes zurückzuführen, sondern rührt

[10]) Rembrandtwerk Bd. IV, S. 27.

[11]) Wann diese vollzogen wurde, ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Wie Herr Prof. Dr. H. W. Singer mir mitzuteilen die Freundlichkeit hatte, nimmt der Restaurator der Dresdener Galerie Herr Krause an, daß sie zweifellos von Rembrandts Hand stamme, während von anderer Seite (z. B. Hofstede de Groot) die Vermutung geäußert werde, es handle sich um eine typische Übermalung aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts.

von Rembrandt her. Während bei der ersten Anordnung der Frisur auf der Zeichnung die Haare in der Mitte gescheitelt wurden, ist auf dem Gemälde das Haar ungescheitelt zurückgekämmt und läßt den Stirnlöckchen freien Lauf. Das ist die Frisur, mit der Saskia auf allen früheren Porträts erscheint. Allein, auch der Scheitel kehrt auf einem Saskiabilde wieder. Es ist das Berliner Stück von 1643 (Abb. 3). Hier trägt Saskia dasselbe hohe, reich besetzte Barett, das wir von der Münchener Zeichnung her kennen, auf dem ebenso in der Mitte gescheitelten Haar mit den seitwärts niederfallenden Strähnen [12]). Gerade dieses Gemälde fordert auch sonst



Abb. 4. Rembrandt, Vorzeichnung zu Jupiter u. Merkur bei Philemon u. Baucis. Amsterdam, Rijksprentenkabinett.

zum Vergleich mit der Federskizze heraus. Der Meister hat es erst nach dem Tode der geliebten Gattin ausgeführt, gewiß mit besonderer Ehrfurcht und Sorgsamkeit vollendet [13]) und vorzüglich Wert darauf gelegt, sie zu eigenem Besitz und intimster Erinnerung so zu malen, wie er sie im Leben täglich um sich sah. Wir dürfen deshalb erschließen, daß Saskia in den letzten Jahren ihrer jungen Ehe dieses stolze Barett auf dem gescheitelten Haar getragen hat und daß die Zeichnung diese und vielleicht auch andere charakteristischen Einzelheiten (z. T. in Abweichung von dem Dresdener Gemälde von 1641) bewahrt, die für den Künstler einen persönlichen Reiz bedeuteten.

Um nun aber das z. T. gegensätzliche Verhältnis der Münchener Zeichnung und des Dresdener Gemäldes vollends aufzuklären, muß ich etwas weiter ausholen.

[12]) Scheitelfrisur, Barett und Gewand kommen identisch auf der Kreidezeichnung einer Saskia (HdG. 709), die »um 1641—42« anzusetzen ist, wieder vor.

[13]) W. Bode, Studien zur Gesch. d. holländ. Malerei, S. 456.

II.

In der Rembrandtliteratur ist eine ganze Anzahl mehr oder weniger gelungener Versuche verbreitet, eine Zeichnung des Meisters auf Grund einer sachlichen Vergleichung des Motivs als Vorstudie für eine gemalte oder radierte Arbeit nachzuweisen [14]). Man hat in solchen Fällen immer nur auf das der Zeichnung und dem ausgeführten Werk Gemeinsame Wert gelegt und mit diesem Bruchstück sich befriedigt gefühlt [15]). Mit den Unterschieden wußte man nichts Rechtes anzufangen. Allein gerade die Abweichungen formaler Art, die zwischen Studie und Aus-



Abb. 5. Rembrandt, Jupiter u. Merkur bei Philemon u. Baucis (1658). New York, Charles T. Yerkes (†).

führung bestehen, scheinen mir dazu geeignet, charakteristische Besonderheiten Rembrandtscher Vorzeichnungen unserer Erkenntnis zugänglich zu machen. Obwohl mir persönlich nicht alle gesicherten Vorarbeiten des Meisters bekannt sind, wage ich aus dem meiner Anschauung unterworfenen reichen Material allgemeingültige Merkmale Rembrandtscher Studien, durch die sie sich von den ausgeführten Werken unterscheiden, zusammenzustellen. Sie sind von großer Tragweite und für unseren besonderen Fall fruchtbar. Es handelt sich um formale Prinzipien, die in

14) Ich erwähne, weil es sich auch um ein Saskiaporträt handelt, J. Meders Ausführungen in den »Mitteilungen zu den Graphischen Künsten« Bd. XXV (1902), S. 49 f.

15) Darüber hinaus führen auch die Richtlinien nicht, die W. Bode der kritischen Behandlung Rembrandtscher Studien gewiesen hat bei Gelegenheit der Ausstellung der Rembrandtzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts (Amtl. Berichte a. d. Kgl. Kunsts. Bd. XXXVI [1915], S. 215 ff.); vgl. W. v. Seidlitz, Repert. XVII (1894), S. 116 ff.

die Tiefe des Verständnisses von Rembrandts Bildvorstellungen führen dürften und zugleich dem Historiker den besonderen Reiz verschaffen, das Vollendete als Werdendes und Gewordenes zu begreifen.

Die erste führende Erscheinung ist der Wechsel der Bildform. Für die Zwecke der Zeichnung bewegen sich die Figuren in einem anderen Raumausschnitt als in dem Gemälde oder der Radierung (natürlich nicht der Größe des Formates nach). Auf der Studie ist der Rahmen knapper um die Figuren gelegt als im Gemälde oder in der Radierung [16]). Ob wir nun Notizen Rembrandts heranziehen, die ihm später Vorlage zu malerischer Darstellung einer szenischen Handlung wurden, oder ob wir Porträt- oder Stillebenskizzen wählen, immer läßt sich in der Ausarbeitung, d. h. Gemälde oder Radierung, eine Erweiterung des Bild-



Abb. 6. Rembrandt, Studie zum Hundertguldenblatt. Berlin, Kupferstichkabinett.

raumes feststellen. Für seine Vorzeichnung die Hauptgruppe des künftigen Gemäldes vorwegzunehmen und nachträglich in das Bild die Nebenfiguren und die

[16]) Sonderfälle vertreten die Vorzeichnungen HdG. 790 zu Bode 243 sowie HdG. 52 und 1269 zu Bode 336. Indessen müßte es noch nachgeprüft werden, ob sich die Gemälde nicht etwa in verstümmeltem Zustande befinden. Die Echtheit von HdG. 1172 (als Vorzeichnung zu Bode 339 angesprochen) ist neuerdings mit Recht in Frage gestellt worden (vgl. Rembrandts Handzeichnungen, herausgeg. von K. Freise, K. Lilienfeld, H. Wichmann, I. Bd., Rijksprentenkabinet zu Amsterdam, Parchim 1912, S. 12, Nr. 16). Vollkommen durchgeführte Zeichnungen wie HdG. 900 (Vorzeichnung zu Bode 274) und HdG. 1423 zu Bode 124 tragen an sich schon den Charakter fertiger Arbeiten und besitzen deshalb auch nicht mehr spezifisch zeichnerische Eigentümlichkeiten. Die Maße von HdG. 893 (18,3 × 16,4 cm) stimmen mit denen der Radierung (B. 201) und des Gemäldes (Bode 47; beidemal 18 × 17 cm) so auffallend überein, daß eine direkte Übertragung der Vorzeichnung auf die Kupferplatte, wie sie Jan Six (L'art flamand et hollandais Bd. X [1908], S. 127 ff.) für mehrere andere Fälle in Rembrandts Radierwerk nachgewiesen hat, auch für diese Radierung und in ähnlicher Weise für das Gemälde wahrscheinlich wird; vgl. auch Hind, Rembrandts Etchings, London 1912, S. 61, 90, 126. Das Münchener Isaakopfer (Bode 208) ist auch deshalb nicht von Rembrandts Hand (vgl. zuletzt Hofstede de Groot in Feestbundel A. Bredius angebooden [Amsterdam 1915] Bd. I, S. 84 f.), weil der in Rembrandts Kreideskizze gegebene Bildraum im Gemälde verengert wurde.

architektonischen Raumglieder einzuordnen, das ist keine Rembrandt charakterisierende Eigenart des Verfahrens. Das ganz Persönliche seiner Behandlungsweise steckt vielmehr darin, daß er seinen gemalten oder radierten Figuren größere Bewegungsfreiheit auf erweiterter Raumfläche verleiht, als den gezeichneten zugestanden ist [17]). Eine Folge ist, daß auf den Zeichnungen kein oder nur wenig Vordergrund frei bleibt, der auf die Figuren im Raume hinführt. Diese treten bis in die vorderste Raumschicht vor, berühren den unteren Bildrand und drängen zuweilen sogar noch über die Bildebene nach außen. In den Gemälden und Radierungen sind dagegen die Figuren in den Raum zurückgeschoben und ein Vordergrund leitet



Abb. 7. Rembrandt, Hundertguldenblatt (Ausschnitt).

die Figurenkompositione in (vgl. z. B. Abb. 4 u. 5, 6 u. 7, 12 u. 13). Es bleibt aber zu betonen, daß die Veränderung des malerischen Raumgebildes in Gemälden und Radierungen durchaus im Sinne der zweidimensionalen Flächenhaftigkeit sich vollzieht: die Figuren stehen freier innerhalb des Rahmens. Keinesfalls ist dies so auszulegen, als ob die Tiefenführung an sich in der Zeichnung weniger Energie besäße.

Denn einer solchen Auffassung widerspricht das zweite Moment, das für das Verhältnis von Vorstudie zu malerischer Ausführung grundsätzliche Bedeutung be-

[17]) Belege für entsprechende Vorzeichnungen zu Gemälden und Radierungen sind aus Darstellungen biblischen oder historischen Inhalts, auf die ich mich hier beschränke: HdG. 38 zu Bode 249, HdG. 680 zu Bode 315, HdG. 683 zu Bode 251, HdG. 1178 zu Bode 407, HdG. 1257 zu Bode 244, HdG. 1397 zu Bode 334, HdG. 19 zu Bartsch 30, HdG. 141 zu B. 124, HdG. 1166 zu B. 43. Unabhängiger von dem Gegenständlichen erscheint die Raumerweiterung bei Porträts und Stilleben, und deshalb sind Beispiele wie HdG. 147 zu Bode 239, HdG. 304 zu Bode 290, HdG. 998 zu Bode 282, HdG. 416 zu Bartsch 273, HdG. 1373 zu B. 282 besonders einleuchtend.

sitzt: die optische Einstellung der Figur in den Bildraum. Es ergibt sich ein Wechsel der Ansicht, in der das Objekt dem Beschauer dargeboten wird. Die Vergleiche mit den Vorzeichnungen bringen die Feststellung zu eindeutiger und allgemeingültiger Bestimmtheit, daß in den Gemälden die Ansicht der Objekte bevorzugt wird, welche ihre Formen möglichst vollständig darzustellen und auszubreiten gestattet. Es herrscht dabei nicht das Prinzip der Sachlichkeit hinsichtlich des Imitativen, sondern die Gegenstände werden ihrer Erschei-



Abb. 8. Rembrandt, Studie zum Opfer Manoahs. Stockholm, Kupferstichkabinett.

nung nach auf ein dekoratives Bildschema eingestellt, das von der Bildebene geregelt wird und bei den Figuren, namentlich wenn es sich um Porträts handelt, das Repräsentative der Persönlichkeit im künstlerischen Sinne steigert [18]). Die Einfachheit der Ansicht, das Plane der Formentfaltung ist ein wesentliches Merkmal

[18]) Diesen Prozeß hat schon C. Vosmaer an einigen Radierungen Rembrandts beobachtet. Er sagt (a. a. O. S. 350 f.) bei Besprechung des Abraham Francen (B. 282): »dans les états plus avancés, Rembrandt a . . . changé la chaise ordinaire en un beau fauteuil sculpté«; er fährt fort: »On a reproché aux peintres hollandais de ne faire que suivre la nature sans discernement; on a démontré avec leurs croquis comment un Raphaël, un Michel-Ange, après avoir fait leurs études d'après nature, les embellissaient, les idéalisaient en achevant leurs compositions. Eh bien, voici des preuves que Rembrandt ne procédait pas autrement. Il ébauchait sur le cuivre d'après nature le modèle tel qu'il le voyait sur une chaise ordinaire, avec un des cartons de son ateliers devant lui etc. Après il embellissait, il idéalisait dans son style.« Vgl. auch Jan Veth, Rembrandts Leben u. Kunst, Leipzig 1908, S. 35.

von Rembrandts malerischem Stil, für den die flächenhafte Einheit der Bildtafel ein konstitutiver Faktor bleibt. Was in der Zeichnung räumlich schräg (diagonal) steht, wird im Gemälde (oder in der Radierung) sorgsam gerichtet, Kompliziertheiten der zeichnerischen Darstellung bringt der Pinsel zu denkbar vereinfachtem Ausdruck. Die in der Zeichnung kontinuierlich in die Tiefe laufenden Linien werden im Gemälde vollständiger zur Ansicht gebracht und entweder parallel zur



Abb. 9. Rembrandt, Opfer Manoahs (1641). Dresden, Gemäldegalerie.

Bildebene schichtenweise hintereinander (Abb. 4 und 5) geordnet [19]) oder, wenn sie diagonal bleiben, durch Inszenierung einer diagonalen Gegenbewegung in ihrer Tiefenführung gehemmt zugunsten einer flächenhaften Linearkomposition [20]). Eine Folge ist, daß die Figuren sich mehr aufrichten (Abb. 8 und 9) [21]), die Verkürzungen

[19]) Vgl. HdG. 1178 mit Bode 407, HdG. 790 mit Bode 243, HdG. 1167 mit Bode 322, HdG. 643 und 1198 mit Bartsch 124, HdG. 1373 mit B. 282.

[20]) Vgl. HdG. 56 mit der entsprechenden Gruppe des Hundertguldenblattes (Abb. 6 und 7).

[21]) HdG. 790 zu Bode 243, HdG. 1178 zu Bode 407, HdG. 304 zu Bode 290, HdG. 101 und 1180 zu Bode 486, HdG. 1373 zu Bartsch 282; HdG. 158 Studie zur Gruppe der Pharisäer im Vordergrund von Bode 215. Gerade die Art, wie auf dem Münchener Isaakopfer der Autor den Engel, der auf Rembrandts Zeichnung mit schräger Flügelstelllung herabstürzt, aufgerichtet hat, verrät den Rembrandtschüler (vgl. oben S. 40, Anm. 16). Dieselbe Veränderung der zeichnerischen Vorlage hat der Meister selbst im Gemälde des Ganymed an der Stellung des Adlers und seiner Flügel vorgenommen (Abb. 14 und 15).

vermieden, die strenge Faceansicht und das Profil bevorzugt (Abb. 4 und 5) [22]) und aus diagonal gestellten Einzelfiguren im Winkel komponierte Gruppen werden [23]); die rechten Winkel herrschen vor [24]). Es treffen also in der bildnerischen Phantasie eines Künstlers zwei »Stilformen« zusammen, die man als Grundbegriffe der Stilentwicklung mit dem »Sehen« einer und derselben Epoche oder eines und desselben Künstlers für unvereinbar hält [25]). Dadurch rückt Rembrandts Stellung zur italienischen Renaissancekunst in ein klareres Licht. Interessant ist die Reihe der Vorarbeiten zu dem Berliner Anslo von 1641. Vergleicht man sie mit der endgültigen malerischen Gestaltung, so sieht man sofort, daß erst im Gemälde durch Aufrichtung des Kopfes und geringere Verkürzung des linken Armes und der Hand (beachte die veränderte Haltung des rechten Armes!) die Würde der angesehenen



Abb. 10. Rembrandt, Studie zur Pfannkuchenbäckerin. Amsterdam, Rijksprentenkabinett.

Persönlichkeit zur Geltung kommt [26]). Wie bei der Ausführung eines Werkes nach einer zeichnerischen Vorlage die Schroffheiten der Verkürzungen stufenweise reduziert und von dem malerischen Stilprinzip absorbiert werden, zeigen die verschiedenen Zustände der Radierung des Abraham Francen (B. 273) und ihr Verhältnis zur Münchener Studie (HdG. 416). Lehrreichen Stoff bietet auch die Serie der Vor-

[22]) Derart sind die Veränderungen, welche die exakte Vorzeichnung zu der Radierung des Six (B. 285) in Kopf und Armen des jungen Mannes erfahren hat, trotz der unmittelbaren Übertragung der Vorstudie auf die Kupferplatte (Jan Six a. a. O. mit Abb.). Vgl. ferner HdG. 790 mit Bode 243, HdG. 683 mit Bode 251, HdG. 1215 mit Bode 216, HdG. 1178 mit Bode 407, HdG. 1318 mit Bartsch 91. HdG. 386 hat Hofstede de Groot falsch gedeutet; es ist die Studie zu der Gruppe der beiden Brüder Josephs, die auf Bode 212 links am Rand hinter einem Tische sitzend mit deutlicher Beziehung auf den jüngeren Bruder sich unterhalten. Die Radierung ist links beschnitten. Sie enthält nur ein Fragment dieser Gruppe. Die Veränderungen der Zeichnung im Gemälde gehören in diesen Zusammenhang. Ich erwähne schließlich HdG. 1176 und Bartsch 101.

[23]) HdG. 38 zu Bode 249, HdG. 56 zum Hundertguldenblatt (B 74).

[24]) HdG 1167 zu Bode 322, HdG. 1178 zu Bode 407, HdG. 101 und 1180 zu Bode 486.

[25]) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1916.

[26]) Vgl. W. Bode, Jahrb. d Kgl. preuß. Kunsts. XVI (1895), S. 8 ff.

studien für das Berliner Susannabild von 1647 (Kreidezeichnung in Berlin, Federzeichnung in Amsterdam, Gemälde bei Bonnat und im Louvre)[26a]). Als zwei eindringlich sprechende Beispiele für das, was jede Vorzeichnung Rembrandts lehren kann, dürfen die Skizzen zu der Pfannkuchenbäckerin von 1635 (B. 124) und des sogenannten »kleinen« Coppenol, um 1653 (B. 282), gelten. Zur Pfannkuchenbäckerin (Abb. 11) besitzen wir eine »Rembrandt zugeschriebene« Vorzeichnung im Louvre (HdG. 643) und eine zweite, wohl nie angezweifelte, in Amsterdam (HdG. 1198; Abb. 10). Beide Studien verbindet miteinander, was sie gemeinsam von der Radierung trennt: die diagonale Schrägstellung der Objekte und die Dreiviertelprofilansicht der Figuren. Die Bude, von der aus die Alte ihr Geschäft führt, ist auf dem Pariser Exemplar über Eck gestellt, die Alte selbst sitzt schräg hinter ihrer Pfanne, wie auf dem Amsterdamer Stück, und auch die Kinder treten so auf, daß die Körper und einzelne ihrer Glieder sich in Verkürzung darstellen. Auch auf die kontinuierliche Tiefenführung in den Zeichnungen von links vorn nach rechts hinten sei aufmerksam gemacht. Auf der Radierung rollt sich statt dessen alles in zur Bildebene parallelen Zonen hintereinander ab. Die Alte ist in den Raum zurückgeschoben und ganz ins Profil gedreht, mit ihrer Pfanne sitzt sie nun streng parallel zur Blattfläche. Der Bube mit dem Hunde vorn ist besonders beweiskräftig, um das hier herrschende Prinzip der Einstellung in die Ebene zu würdigen und die grundsätzlich verschiedene Orientierung in den Zeichnungen und der Radierung zu erfassen. Der Hund und der linke Arm des Knaben geben die Flächenlinie in der Ebene ganz rein wieder [27]). Alle Teile dieser Genregruppe bieten sich in Profil- und Faceansicht dar, und bei dieser allgemeinen Flächenentfaltung verlangte die Stileinheit der Bildvorstellung, daß alle Verkürzungen verdeckt wurden. Der jugend-



Abb. 11. Rembrandt, Die Pfannkuchenbäckerin (1635).

[26a]) Die von L. Burchardt (Jahrb. d. kgl. preuß. Kunstslgen XXXIII [1912], 173 ff.) mit Unrecht als Vorzeichnung zum Berliner Susannagemälde ausgegebene Federzeichnung in Dresden ist nicht authentisch und muß außer Betracht bleiben.

[27]) Dagegen halte man das ähnliche Motiv der Zeichnung HdG. 150.

liche Rembrandt geht dabei nicht ohne rücksichtslose Gewalttätigkeit vor. Die Oberschenkel des Knaben sind von dem parallel zu Hund und Arm mit parallelen Konturlinien des Saumes in die Breite gezogenen unteren Teil seines Rockes verhüllt, während der rechte Arm und die rechte Schulter fehlen, so daß das Bewegungsmotiv des Knaben ganz in die vordere Fläche gebunden ist.

Auf gleiche Weise hat Rembrandt in seiner Spätzeit das Porträt des Coppenol, wie es ihm auf der Zeichnung (Budapest, HdG. 1373) vorlag, in das rechtwinkelige Koordinatensystem der Radierung gespannt, in der nur die von ihr neu eingeführten



Abb. 12. Rembrandt, Studie zum Tobias. Amsterdam, Rijksprentenkabinett.

Profil- und Faceansichten bildmäßige Geltung besitzen. Auf der Zeichnung bietet bei lässiger Haltung der gealterte Stadtschreiber, den Kopf etwas geneigt leise nach außen drehend, ein wenig zusammengesunken in seinem Sessel sitzend, dessen Armlehne er mit der linken Hand faßt, dem Beschauer die Schrägansicht von links vorne dar; der Sessel steht über Eck. In der Radierung hat Rembrandt ihn im Sitz zu imponierender Würde und Größe aufgerichtet, seine beiden Arme und Hände hintereinander und parallel zur Ebene der Radierung über die auf dem Tisch ausgebreiteten Schreibblätter gelegt, so daß sie und mit ihnen der Oberkörper im Profil erscheinen, während der Kopf nochmals zur Betonung der Fläche en face gedreht wurde [28]).

[28]) In diesen Zusammenhang sind Gemälde einzuordnen, die wie der Berliner Anslo oder die Staalmeesters keinen einheitlichen Augenpunkt haben (vgl. W. Bode, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunsts. Bd. XVI [1895], 11) und ebenso bei Face- und Profilansicht auf die flächenhafte Entwicklung des Bildgefüges

Beide Faktoren solcher Bildgestaltung, die Erweiterung des Bildraumes und der Drang zur Flächenhaftigkeit der Bildobjekte, vereinen sich in dem Streben des Malers und Radierers, uns aus der Enge und Knappheit zu befreien, das Komplizierte zu vereinfachen und dadurch die Gesamtheit der Erscheinungen aus der momentanen Erregung der ersten, die Phantasie des Zeichners reizenden Eindrücke in einen rein bildmäßigen Ruhezustand überzuleiten.

Wenn Rembrandt den Pinsel oder die Radiernadel führt, wirft er sich zum Herrscher auf über die Energie der Augenblicksbewegungen, die er mit Feder oder Stift aufgefangen hatte. Vergleicht man in dieser Hinsicht vorbereitende Studien mit fertigen Werken, so wird man erkennen, wie den Bewegungen der plötzliche Impuls genommen ist, der auf dem Zeichenblatte festgehalten wurde,



Abb. 13. Rembrandt, Der Engel verschwindet vor der Familie des Tobias (1641).

und wie an Stelle einer sprunghaften oder spielerischen Leichtigkeit die behutsame und repräsentativere holländische Schwere und gesammelte Kraft tritt. Die flinke Behendigkeit, mit der die Menschen in den Zeichnungen, zuweilen fast überstürzt, zu handeln scheinen, wird im Gemälde und in der Radierung gezügelt, die Pointe

eingestellt worden sind. Es handelt sich bei den Staalmeesters nicht, wie Alois Riegl, Das Holländ. Gruppenporträt (Jahrb. der Kunsts. des ah. Kaiserhauses Bd. XXIII [Wien 1902], 221 ff.), glaubte, um eine Fernsicht. Seine Annahme wird allein schon durch den Mangel eines einheitlichen Horizontes entkräftet und ist mit der Untersicht des Tisches, die dem hervorragenden Forscher nicht entging, unvereinbar. In Wahrheit widerspricht ein Raum, wie ihn die Staalmeesters bieten, der empirischen Erfahrung, genauer gesagt der perspektivischen Konstruktion. Das Bild beschränkt sich bei hinlänglicher Deutlichkeit auf die kürzeste Ausdrucksformel — in der Vorzeichnung des Berliner Kabinettes (HdG. 101) und der Studie in Amsterdam (HdG. 1180) war sie noch nicht gefunden —, die nicht durch Fern- oder Nahsicht (H. Jantzen, Das niederl. Architekturbild, Leipzig 1910, S. 148), sondern durch Untersicht und durch den Willen zur Fläche, nicht zur Tiefe bedingt ist. Das Bild ist ein hervorragendes Beispiel für ein konsequent durchgeführtes Stilprinzip, das sein Ziel darin fand, die Einheit der Bildtafel aus ihrem Flächencharakter sprechen zu lassen (Reduktion der orthogonalen Verkürzungslinien).

zu gelassener Breite und Höhe gestreckt, wie es aristokratischem Wesen geziemt. Schränkt der Künstler gleichzeitig die räumlichen Ausladungen der Gebärden und Aktionen ein, so ist hier die Abschwächung der Dynamik kontrastierender Bewegungen mehrerer Figuren, wie sie mit den Mitteln bildmäßiger Komposition in den Gemälden herbeigeführt wird, anzureihen. Es wird von Rembrandt entweder die absolute Stärke der Einzelbewegung gedämpft (HdG. 19 zu Bartsch 30, HdG. 31 zu Bode 219), oder es werden aus divergierenden konvergierende Komponenten



Abb. 14. Rembrandt, Studie zum Ganymed. Dresden, Kupferstichkabinett.

(HdG. 38 zu Bode 249) oder endlich finden, worauf bereits A. Riegl bei seiner Analyse von Rembrandts Anatomie (Gruppenporträt, S. 205) hingewiesen hat, die räumlich auseinanderfahrenden Kräfte in der Linienkomposition ihre Regulierung (vgl. mit HdG. 1166 Bartsch 43, Abb. 12 und 13) [29]).

Grundwichtig für Rembrandts malerischen Stil, wie er in den Gemälden und Radierungen seinen Niederschlag gefunden hat, ist nun endlich die durchgreifende

[29]) Vgl. R. Hamann, Rembrandts Radierungen, Berlin 1906, S. 156. Ich verweise ferner auf das Frankfurter Simsonbild von 1636, genauer auf die Haltung von Simson und Delila, die der Diagonale der Tafel gehorcht und stelle dagegen die Zeichnung HdG. 71 (vgl. L. Justi, Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. Bd. XVI [1905], S. 253; nach ihm W. R. Valentiner, Burlington Magaz. Bd. IX [1906], S. 168 und Aus der niederl. Kunst, Berlin 1914, S. 108).

Veränderung, die der Affektwert einer Vorzeichnung erfährt. Die Bewältigung des psychischen Vorganges ist eine andere, wenn Rembrandt zeichnet, eine andere, wenn er malt oder radiert. Auch hiefür liegt der Grund in der stilbildenden Potenz seiner malerischen Phantasie. Die momentan von innen nach außen drängende Affektregung wurzelt im Wesen der Einzelseelen. Diesen Einzelfall hält die Zeichnung fest. Das fertige Bild dagegen vertieft das Individuum durch typische Ausdrucksformen der Gattung allgemeiner Menschlichkeit und setzt an die Stelle einmaligen psychischen Geschehens das Zuständliche eines Erlebnisses (sub specie aeternitatis) [30]. Ich muß mich hier mit diesem kurzen Hinweis begnügen und mache auf die interessanten Belege aufmerksam, die in Vorzeichnungen und Gemälden resp. Radierungen für affektvolle Darstellungen von Wunderszenen anschaulich zur Hand sind (Manoah, Tobias, Jünger in Emaus u. ä.).



Abb. 15. Rembrandt, Raub des Ganymed (1635). Dresden, Gemäldegalerie.

Über die Veränderung hinaus, die der Maler im Ausdruck der Seelenhaftigkeit des Individuums vollzieht, unterliegt die Totalität der Komposition und die Reihe ihrer Motive einer Umwandlung [31]. Das Stoffliche eines Vorganges und die Momentwahl wechseln je nach der zeichnerischen oder malerischen Aufgabe. Diese verschiedenen Stufen seiner schöpferischen Arbeit offenbaren eine der tiefsten Kräfte, die für Rembrandts Bildideen

[30]) Al. Riegl (a. a. O.) glaubte das Temperament der Holländer auf den Begriff der »Aufmerksamkeit« abziehen zu sollen und bezeichnete als spezifisches Merkmal ihres »Kunstwollens« die Niederhaltung des Willens. Bei Rembrandt könnte die beschränkte Geltung dieser Lehre auf die Gemälde (und Radierungen) stehen bleiben, während in seinen Zeichnungen dem Willen ein weiteres Feld belassen zu sein scheint.

[31]) Es ist darum bei Rembrandt nicht wie bei anderen Malern möglich, aus seinen zeichnerischen Kompositionsentwürfen die Grundzüge seiner Bildschöpfungen herzuleiten, wie Hofstede de Groot vorgeschlagen hat (Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländ. Maler des XVII. Jahrhs. Bd. VI, Eßlingen-Paris 1915, S. 7); vgl. auch Al. Riegl, Graph. Künste, Mitteilungen XXVI (1903), S. 51 ff. u. G. Simmel, Rembrandt, Leipzig 1917, S. 11.

entscheidend waren. Um mich besser verständlich zu machen, ziehe ich aus der Fülle später für sich zu behandelnder Einzelfälle zwei Beispiele heran, die sich hervorragend zu diesem Zweck eignen: den Dresdener Ganymed (1635) und den Berliner Anslo. Zum Ganymed besitzt das Dresdener Kupferstichkabinett eine Vorzeichnung (Abb. 14 und 15)[32]. Ich sehe nicht, daß jemals in der Literatur der grundsätzliche Unterschied hervorgehoben ist, demzufolge bei aller sachlichen Übereinstimmung (der Hauptgruppe) zwischen Zeichnung und Gemälde beide ihren Motiven nach im Sinne der Bildvorstellung weit voneinander abstehen. Die Gruppe der Angehörigen, die unten im Vordergrunde der Zeichnung jammernd mit erhobenen Armen Zeugen der Entführung sind, hat Rembrandt im Gemälde fortgelassen[33]. So entstand ein ganz neues Bild. Das transitorische Moment der Entführung ist das vornehmste Ingrediens der Auffassung und bildnerisches Hauptmotiv der Kompositionsgestaltung der Zeichnung. Die Aufwärtsbewegung des Raubtieres mit seiner Beute empfand Rembrandt hier als thematischen Hauptreiz, der affektvolle Augenblick, in dem der Knabe den Armen seiner Angehörigen entrissen wird, dünkte ihn der fruchtbarste. Beides gewann vornehmlich in der (vom unteren Bildrand überschnittenen) Gruppe der zurückbleibenden Eltern des Knaben durch ihre emporgestreckten Hände, mit denen sie ihn zurückhalten möchten, und in dem mächtig ausholenden Flügelschlag des Adlers anschaulichsten Ausdruck. Im Gemälde dagegen ist durch die Entfernung dieser Gruppe der emporfahrenden Flugbewegung des Adlers die für die Illusion stärkste Triebkraft genommen. Zugleich wurde das Emporsteigen des Vogels gehemmt, so daß er nun auf seinen (horizontal) breitgespannten Schwingen in der Luft zu schweben und im Fluge einzuhalten scheint. Der Entwurf eines dramatischen Vorganges ist im Gemälde zu einer Zustandsschilderung umgedeutet.

Wurde in der Komposition des Ganymedgemäldes die Veränderung der erstmaligen Bildgestaltung durch Unterdrückung von figürlichen Elementen, die die Studie aufweist, erreicht, so gelang Rembrandt die gleiche Beruhigung und Abgeklärtheit der Darstellung durch Einführung neuer Bildfaktoren in das Gemälde bei dem Ansloporträt. Die zeichnerischen Vorarbeiten, denen sich die Radierung ziemlich eng anschließt[33a]), zeigen den Mennonitenprediger hinter seinem Tisch, mit lebhaft bewegten Armen seine Worte begleitend. Der Aufwand seiner Rede und Gesten erscheint hier um seiner selbst und um ihrer Lebhaftigkeit willen be-

---

32) Um das Wesen einer Vorzeichnung Rembrandts im Gegensatz zu einer Nachzeichnung zu erfassen, vergleiche man die Nachzeichnung nach dem Ganymed im Besitz desselben Kabinetts. Beide Blätter sind nebeneinander von E. Michel (S. 212 f.) abgebildet.

33) Daß keine nachträgliche Verstümmelung eingetreten ist, beweist die erwähnte Nachzeichnung (vgl. vorige Anmerkung).

33a) Sie ist durch Pausung der Vorzeichnung (im Brit. Museum: 1640) auf die Kupferplatte entstanden und aus ihr zu erklären, vgl. W. v. Seidlitz, Krit. Verzeichnis der Radierungen Rembrandts, Leipzig 1895, 146.

gründet, ist dagegen im Gemälde zu bildmäßiger Ruhe gekommen. Denn hier finden seine Worte eine Hörerin, der Ausdruck seines Interesses ein Ziel, seine Gebärdensprache ein Äquivalent. So ist durch die Bereicherung der Erscheinung die Komposition des Gemäldes auf »innere Einheit« gebracht, in sich geschlossen und bedarf keiner Ergänzung von außen mehr [34]). Es entstand ein beruhigtes Existenzbild. Eben dieser Gebundenheit dient in gleichem Sinne die Einfügung des Stillebens der rechten Bildhälfte [35]). Es verbürgt in gesteigertem Maße die affektmäßige Beruhigung der zielloseren zeichnerischen Komponenten gemäß der Tendenz auf gezügelte Zuständlichkeit des Gemäldes (beherrschter Affekt).

III.

Diese allgemeinen Gesichtspunkte [36]), die für die Rembrandtschen Vorzeichnungen in ihrem Verhältnis zu den gemalten und radierten Werken vorzüglich gelten, müssen sich nun auch bei unserer Münchener Zeichnung bewähren, wenn sie als originale Studiennotiz Rembrandts zu seinem Dresdener Saskiagemälde bezeichnet werden darf (Abb. 1 u. 2). Das schmale Hochformat unserer Zeichnung ist in dem Gemälde zu einer nahezu quadratischen Tafel erweitert [37]). Unmittelbare und notwendige Folge davon war eine völlig veränderte Proportion der Figur zum Bildraum. In der Zeichnung ist die schlankere Kniefigur oben und an den Seiten von dem (mit Tinte gezogenen) Rahmen tangiert und so eng wie nur denkbar in den Raum, dessen vorderste Zone ihr vorgestreckter rechter Unterarm durchbricht, eingesperrt, während Saskia auf dem Gemälde mit dem Kopf und seiner ursprünglichen Bedeckung beträchtlich unter dem oberen Bildrand bleibt und mit Reserve tiefer im Bildraum Halt macht. Auch seitwärts besitzt sie so viel Ellenbogenfreiheit, daß für die neu eingeführte steinerne Brüstung zu ihrer Rechten reichlich Platz blieb. Die fast beklemmende Sparsamkeit der Zeichnung ist in dem Gemälde mit wohliger Weiträumigkeit dekorativ geschmückt.

Die starke Verkürzung des in den Hüften gedrehten Oberkörpers (links) und des geradeaus gerichteten rechten Unterarmes in der Federskizze wurde in dem Gemälde vermieden. Auf dem Studienblatt ist die Form der reduzierten und durch

---

31) Der Streit um die Persönlichkeit der Frau (Bode, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunsts. Bd. XVI [1895], S. 8 fl.) scheint mir deshalb gegenstandslos. Ihre Existenz wurde durch die formalen Bildrücksichten gefordert; C. Neumann, a. a. O. S. 267.

35) Die Funktion des Stillebens in dem Gesamtwerk Rembrandts verlangt eine Sonderuntersuchung.

36) Es ist interessant, wie der Wandel der Darstellungsform in Rembrandts Zeichnung und Malerei mit den allgemeinen Bemerkungen Max Klingers (Malerei und Zeichnung, 3. Aufl., Leipzig 1899), die ich als bekannt voraussetze, zusammentrifft. Zur gegensätzlichen Ergänzung der Klingerschen Ausführungen verweise ich auf den gleichbetitelten Abschnitt in B. Christiansens Philosophie der Kunst (Hanau 1909), S. 269 ff. Dagegen sind die Ausführungen F. Haberditzls (Graph. Künste XXXVI [1913], 81 ff.) zu spekulativ und für die kunsthistorische Forschung unfruchtbar; vgl. im Anschluß daran E. Tietze-Conrat, Kunstgesch. Anzeigen 1913, 41 ff.

37) Die Leinwand mißt 98,5 × 82,5 cm.

die große Blume zum Teil verdeckten Hand verunklärt, Brust und Schultern fast in Dreiviertelprofil gesehen. Demgegenüber stellt sich Saskia auf dem Gemälde beinahe in voller Faceansicht dar, die Diagonalen sind der Ebene der Bildtafel zum Opfer gebracht. Den Arm mit der Nelke hat die Porträtfigur nicht ohne Einbuße der Unmittelbarkeit ihrer Bewegungen gesenkt; der stumpfe Winkel, den der Unterarm auf der Zeichnung mit der Frontebene des Körpers bildet, ist in dem Gemälde auf einen rechten verringert. Arm und Hand bekommen wir jetzt in aller Deutlichkeit zu sehen, die fünf Finger können wir zählen. Die malerische Durchführung des Kniestückes ergab eine ruhiger in der Fläche gehaltene Figur und einen ausgesprochenen Gegensatz zu der Zeichnung. Er läßt sich auch an der Veränderung,



Abb. 16. Rembrandt, Studie zur Berliner Susanna (Ausschnitt). Amsterdam, Rijksprentenkabinett.



Abb. 17. Rembrandt, Susanna u. die beiden Alten (1647; Ausschnitt). Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

die die linke Hand zugunsten des Bildstils erfahren mußte, anschaulichst dartun. In der Zeichnung sind nämlich die drei eingebogenen Finger, die in den Schleier greifen und ihn sicher fassen, nur mit ihren untersten Gliedern sichtbar, die beiden oberen versteckt. Als Rembrandt diese Hand in den veränderten Rhythmus des Gemäldes einbaute, wurden alle Finger gleichmäßig gestreckt. Die linke Hand wurde durch Koordination aller ihrer Teile flächenhaft und parallel zur Ebene der Bildtafel ausgebreitet [38]). Auch der linke Unterarm konnte auf dem Gemälde nicht mehr wie in der Studie aus halber Tiefe hervorkommen, sondern wurde dem allgemeinen Ausgleich mit der Ebene unterworfen. Schließlich trat eine Milderung in der Neigung des Kopfes ein: er wurde zum Zweck beruhigter Gesamterscheinung für das Gemälde ein wenig aufgerichtet.

[38]) Genau denselben Postulaten war die Hand der Susanna auf der Amsterdamer Federskizze unterworfen, als sie umstilisiert in das Berliner Gemälde (1647) übertragen wurde (vgl. Abb. 16 und 17).

In engstem Zusammenhang hiemit steht die Dämpfung, welche die Lebhaftigkeit der momentanen Bewegungen Saskias in dem Gemälde milderte. Auf der Zeichnung tritt sie soeben mit der raschen Munterkeit ihres Temperamentes heran und drängt ihre Blume auf. Auf der Leinwand steht sie still, lehnt sich an eine steinerne Balustrade und hebt nur lässig mit der Rechten die Blume auf. Hier ist kein Ausgreifen der Glieder mehr zu finden, nichts mehr von der Pointe der Zeichnung. Vielmehr ist im Gegensatz zu dieser die elastische Leichtigkeit der Gebärde mit der massigen Schwere des en face gestellten Körpers in Einklang gebracht. Die bewegten Organe des Leibes sind dekorativ-malerisch verklärt. Selbst der Kopf und die müßigen Finger der linken Hand, die sich auf der Zeichnung noch tätig rührten, haben ihre Funktion durch die künstlerischen Grundsätze des Malers zugewiesen bekommen.

Die Gelassenheit der malerischen Erscheinung übertrug sich schließlich auch auf den affektmäßig-motivischen Gehalt. Die Zurückhaltung der plötzlichen Willensimpulse wurde schon durch die Dämpfung der Bewegungsenergien vergegenständlicht. Sie sind in ein mehr beschaulich repräsentatives Dasein übergeleitet. Hand in Hand damit geht, wenn Saskia auf dem Gemälde mit zierlicherer Frisur und in viel reicherem Juwelenschmuck erscheint als in der Zeichnung. Dort hat sie zu dem einen Armreif hier einen zweiten über das linke Handgelenk gelegt, um den Hals ein kostbares Perlenband mit in die Augen fallendem Medaillon gewunden und in die Ohren das Geschmeide der Ringe gehängt. Den Stirnreif, der ihr auf dem Zeichenblatte fast bis zu den Augenbrauen kokett herabgesunken war, hat sie jetzt wohlbedacht wie ein Diadem über ihr Haar gebreitet, damit keine Zufälligkeit die Ordnung durchbreche [39]). Von dem Kettenband der Taille nahm Rembrandt den komplizierteren Anhang mit seinen Hausfrauenattributen ab, so daß die Gattin nun in ganz festtäglichem Staate glänzt.

Die auf der eingefügten Steinmauer hingestreuten Blumen dürfen nicht übersehen werden: sie sind für die Auffassung und Gesamtwirkung der Darstellung von besonderem Gewicht. Denn die Balustrade hat auf dem Gemälde im Gegensatz zu der Zeichnung, wo sie fehlt, eine bedeutsame, die Szene näher bestimmende Raumfunktion. Das Blumenstilleben verstärkt durch seinen Stimmungswert die zuständliche Gebundenheit des Vorwurfs [40]). Auf der Zeichnung ist Saskia mit der Blume in der Hand herangeeilt; dieses seelenvolle Symbol ihrer Liebessehnsucht ist integrierender Bestandteil und erregendes Moment ihrer affektvollen Bewegung. In dem Gemälde ist die Nelke freilich auch noch beseelter Liebesbote [41]), allein dadurch,

39) Die lose Öffnung von Hemd und Mieder erscheint für den strengeren Gemäldestil unpassend; der Zeichnung durchaus angemessen, hat sie diese zur Voraussetzung und ist offenbar aus dieser Vorlage als charakteristisches Fragment und Überlebsel zu bewerten.

40) Hier ist derselbe Stilwille schöpferisch wirksam, wie bei dem Berliner Anslo (vgl. oben S. 51).

41) Rembrandt war ein wirklicher Blumenfreund. Immer wieder malte er Saskia mit einer Blume in der Hand (Bode 150, 151; vgl. HdG. 99) oder als Flora ausgestattet (Bode 186, 189, 190); so schmückte

daß sie sichtbar den Blumen entnommen ist, die auf der Balustrade dekorativ zurückbleiben, ist das Motiv des Blumengrußes als repräsentative Handlung inszeniert. In Übereinstimmung mit der veränderten (gestreckteren) Armhaltung wurde das Motiv zu ruhigerer Ausdrucksform gebracht, die Plötzlichkeit des Impulses herabgesetzt und zugleich das individuell Persönliche einer überraschenden Begrüßung zu einer mehr typisch gesellschaftlichen Zeremonie abgewandelt.

Fassen wir zusammen. Die Faktoren, die wir für die Vorzeichnungen Rembrandts stilbildend genannt haben, und die Eigentümlichkeiten formaler Art, die für unsere Zeichnung gefordert werden mußten, wenn sie von Rembrandt stammen soll, sind ihr in vollem Umfange eigen. Die Schlagkraft, mit der in diesem besonderen Falle die allgemeinen Tendenzen des Läuterungsprozesses bei der malerischen Ausgestaltung der Skizze gewirkt haben (dekorativere Bildmäßigkeit der Komposition), dürfte die Verbindung der Münchener Studie mit dem Dresdener Gemälde rechtfertigen. Es sind gerade die veränderten Stilpotenzen, die die Hand des Meisters bezeugen und die Vermutung ausschließen, daß ein Schüler oder Nachahmer für die Federzeichnung verantwortlich sei.

IV.

Die Gewißheit, daß uns in München die originale Vorstudie Rembrandts zum Dresdener Saskiaporträt erhalten ist, kann auch durch die Betrachtung ihrer Technik nicht erschüttert werden; sie eröffnet uns den Weg, um zu einer Datierung zu gelangen [42]).

Die zunehmende Beherrschung der zeichnerischen Ausdrucksmittel Rembrandts kennzeichnet sich in erster Linie durch den wachsenden Reichtum verschiedener Linientypen, die in der einzelnen zeichnerischen Komposition zu einheitlichen Komplexen, gleiches mit gleichem bindend, atomartig zusammenschießen. Durch ihren abgestuften rhythmischen Formwert heben und steigern sie nicht bloß einander, sondern erzeugen darüber hinaus in ihrer Vereinigung eine farbige Erscheinung des Schwarzweißblattes. Die Belebung der Einzellinie als organisches Glied eines Gefüges wird erreicht einerseits durch die formale Bewegung des zwischen gerader Linie und Kreis in vielfachen Varianten aus der spitzeren oder breiteren Feder fließenden Linienzuges, anderseits durch die Dynamik des an- und abschwellenden

er in den späten 1650er Jahren von neuem Hendrickje (Bode 420). Bis in die letzten Jahre seines Lebens reizte ihn das Motiv junger blumengezierter Frauen zu bildlicher Darstellung (Bode 452, 453, 536) und in einer seiner Altersschöpfungen, dem Braunschweiger Familienbild (Bode 539), stellte er das Blumenmotiv in den Mittelpunkt des Interesses; vgl. W. Bode, Studien, S. 438 f.

[42]) Im Hinblick auf das 1641 datierte Dresdener Porträt und die Verbindungsfäden, die unsere Zeichnung an das Berliner Saskia-Bild von 1643 und an die Kreidezeichnung (HdG. 709) knüpfen (vgl. oben S. 38 Anm. 12), wird von vornherein für die Münchener Skizze eine ungefähr gleichzeitige Entstehung wahrscheinlich.

Federdruckes. Rembrandt fand erst in den 1650er Jahren die volle Reife dieser Technik. Bis dahin büßt die Einzellinie immer mehr an haptischen Qualitäten ein, allmählich reißt die Dynamik des Federdruckes das Übergewicht über den haptisch anmutenden Linienzug an sich. Die Linie löst sich in steigendem Maße von der Körperform und gewinnt an malerischer Wirkung.

Unsere Zeichnung steht dem Anfang dieser Entwicklungsbahn näher, die (auch in den Radierungen) kurz nach der Mitte der 1630er Jahre deutlich einsetzt. Hauptakzente sind die wirbelnden Linien auf Brust, Armen (Blume) und Kopf, während am Unterkörper die rhythmisch differenzierende Energie in schwächeren Krümmungen und Dehnungen der Linienbögen bis zu Vertikalstrichen sich ausschwingt. Lassen sich also in der oberen und unteren Partie zwei verschiedene Linienqualitäten und Systeme anmerken, so werden die Haare als gesonderter Komplex (kringelige und zahnige Linien) herauszuheben sein, dessen dynamisch neutraler Charakter (gleichmäßig dünne Linien) die lebhafter differenzierende Zeichnung des Gesichtes und der Brust um so kräftiger hervortreibt. Wie wenig aber doch, im Gegensatz zu dem Stil der Zeichnungen aus Rembrandts Spätzeit, der einzelne Strich organisch individuelle Formqualität besitzt, ergibt sich insbesondere aus der gehäuften Dichtigkeit gleichwertiger Linien (vgl. die Rockfalten).

Die Emanzipation der Linie von ihrer dreidimensionalen Funktion offenbart sich in doppelter Hinsicht. Am Unterkörper (rechts) ist darauf verzichtet, den Kontur zu ziehen, die Linien fluten wellenförmig nach innen; die quellende Lebensfülle im Oberkörper ließ dagegen die Formgrenzen nach außen sprengen, so daß ausgreifend schwellende Bögen die Schultern umwogen. Hierin gibt sich durchaus ein Fortschritt kund im Vergleich zu den Zeichnungen der früheren 30er Jahre; und doch spielen in dem haptischen Charakter der lang ausgezogenen Einzellinie und ihrer Anlehnung an den Kontur der Oberarme, dem sie in parallelen Läufen folgt, noch rückständigere Triebkräfte mit. Immerhin deuten kleinere, in sich unvollständige und darum der haptischen Aufnahme weniger zugängliche Liniengebilde, denen zugleich jede Formillusion abgeht, wie jene kurzen Bögen auf der rechten Seite von Saskias Leib oberhalb des Anhangs am Kettenbande und auf ihrer rechten Schulter, die aufkeimende Befreiung zu rein malerischer Linie an. Wenn wir bedenken, daß die Anwendung der Dynamik auf rhythmisch und affektvoll bewegtes Leben in unserer Zeichnung durch tote Stellen gestört ist, die durch klexiges Verlaufen der Tinte entstanden sind (HdG. 791), und gleichzeitig betonen, daß diese Dynamik in unserer flüchtig hingeworfenen Skizze auch sonst nur fragmentarisch gelungen (Unterkörper und Haare fallen aus), aber doch vorhanden ist, so werden wir mit Rücksicht auf die Hingebung, die Rembrandt diesem besonderen malerischen Ausdrucksmittel der Schwarz-Weiß-Kunst, das in der Spätzeit auf Zeichnungen wie jener wunderbaren Findung Mosis im Besitze Hofstede de Groots (um 1658) seine höchsten Triumphe feiert, bereits in den 1640er Jahren widmet, unsere Zeichnung

auch von diesem Gesichtspunkte aus dem Anfangsstadium seiner bereicherten Technik nähern müssen. Damit stehen stilistisch gleichartige Zeichnungen [43]) im Einklang und nötigen zu der Schlußfolgerung, daß die Münchener Federzeichnung um 1640 entstanden sei.

Hiefür gibt die Tatsache, daß die Figur fast ohne jeden Schatten [44]) hingezeichnet ist, eine weitere Stütze an die Hand. Denn gerade dies ist ein sicheres Kennzeichen derjenigen Werke, die aus den Jahren kurz vor und nach 1640 stammen [45]). Ferner steht die Breite frei gebliebener Flächen (Brust, Wangen), sowie die Gleichgültigkeit, die Rembrandt den Gelenken gegenüber offenbart, durchaus im Gegensatz zu der Frühzeit bis um die Mitte der 30er Jahre und stimmt zu unserer Datierung [46]). Die zeichnerische Behandlung der Einzelformen schließlich, die mit einer gewissen Vorliebe für Parallelen eckig wiedergegeben sind, die spröde Beweglichkeit der Locken, die ungefüge linke Hand, der breite Mund und die winkelige Nase finden in Zeichnungen Rembrandts aus diesem Beginn seiner mittleren Zeit zahlreiche Entsprechungen [47]). Die besonders charakteristische, fast derbe Form der etwas gekniffenen großen Augen mit der Andeutung des Augensternes durch einen einzigen Punkt innerhalb der mandelförmigen breiten Lider kommt in Analogien wiederholt vor und ist von Rembrandt für das affektvoll blickende, fixierende Auge bevorzugt worden [48]).

Nach alledem bleibt nichts anderes übrig, als die Münchener Federzeichnung in unmittelbare Nähe des 1641 datierten Dresdener Gemäldes zu rücken. Wir begrüßen in ihr den momentanen künstlerischen Ausdruck eines Erlebnisses, das bald danach zu malerischer Ausführung reizte.

---

43) Zur historischen Einordnung vgl. HdG. 22, 25, 49, 75, 158, 304, 791, 851, 1013, 1023, 1213, 1216, 1219, 1254, 1265, 1273, 1345, 1362. Eine treffende Analogie ist die von E. Waldmann publizierte Federzeichnung, Potiphars Weib verklagt Joseph (Monatshefte für Kunstw. Bd. I [1908], S. 341 f.).

44) Über den nachträglich eingefügten Schlagschatten des rechten Armes vgl. oben S. 35.

45) Belege sind HdG. 19, 25, 44, 51, 133, 135, 150, 1161, 1183, 1189, 1193, 1198.

46) Vgl. HdG. 19, 25, 31, 45, 51, 98, 135, 150.

47) Ich hebe nur einige wenige heraus: HdG. 120, 137, 140, 158, 1013, 1023, 1163, 1166, 1289, 1297.

48) Vgl. HdG. 45, 719, 815, 892, 1195, 1247, 1231, 1548.

ALTFRÄNKISCHE MEISTERLISTEN.

VON

ALBERT GÜMBEL, NÜRNBERG.

(Fortsetzung.)

75.

Lindenast, Hans, Maler in Nürnberg. 1493.

Besitzt einen Vogelherd (Meisenhütte) im Sebalder Wald. Vogelherdbuch des Waldes Sebaldi, Msk. 738 a im Kr.-A. Nbg., Fol. 376 b.

»Hans Lindenast, moller, in N[ürnberg] hat laub« (= Erlaubnis sc. zur Anlegung eines Vogelherdes).

76.

Linck, Hans, brandenburgischer Hofmaler. 1487.

Der Rat der Stadt Nürnberg teilt den Markgrafen Friedrich und Sigmund von Brandenburg[79]) mit, daß er der Mörder des Malers bisher nicht habhaft werden konnte. 1487, 1. Dezember. Nbg. Briefbücher 40, Nr. 107 b.

»Herrn Fridrichen und herrn Sigmunden gebrudern, marggraven zu Brandenburg.

Gnedigen herren! auf eurer f. gn. schreiben, derjenen halben, so eurer gnaden moler, Hannsen Lincken, erslagen haben, jtzo an uns gelangt, haben wir allen fleiss mit emsiger erforschung nach ine ze haben, sie desshalb in vanknuss ze nemen und ze strafen, so wir darzu wol genaigt sein, ankeren lassen; wir haben aber die bei uns nicht betreten oder ankomen mögen, nachdem die bei uns nicht, sonder, als uns anlangt, (die) zu oder bei Grunsperg in geleit ligen sollen. das haben wir eurn gnaden nicht verhalten wöllen. . . dat. sabbato post Andree 1487.«

77.

Lömitz, Nikolaus, Schreiber zu Nürnberg. 1422.

Der Rat zu Nürnberg schreibt an den Rat zu Forchheim wegen eines von den dortigen Kirchenmeistern bestellten Antiphonars. 1422, 9. Januar. Nbg. Briefbücher 5, Fol. 183 b.

»Lieben freunde. als ir uns verschriben habt von des schreibers wegen, Niclas Lömitz, der euern gotshausmeistern ein antiph[o]nar angedingt sol haben zu schreiben, das haben wir wol vernomen und haben denselben schreiber für uns besandt und mit im davon geredt. der hat uns geantwurt, wie er den antiph[o]nar nahent ge-

79) Markgraf Friedrich der Ä. von Brandenburg-Ansbach regiert 1486—1496 (seit 1496, in welchem Jahre der oben genannte Sigmund von Brandenburg-Bayreuth stirbt, Regent in beiden hohenzollerischen Franken).

schriben hett, so beschaech im schaden, daz im des etwievil gestoln wurde. wie darumb, so spricht er, er main das noch in einer kurzen zeit als in 6 wochen zu fertigen. . . dat. ut supra = feria VI^{a} post Epiphanias domini.«

78.

Lucas, Briefmaler in Nürnberg. 1498.

Wird als Verfasser einer Eingabe an den Nürnberger Rat genannt. Inhalt nicht angegeben. Einlaufregister Ms. 815, Fol. 162 b: »Lucas briefmaler«. 1498, zwischen 31. Januar und 28. Februar.

79.

Luckembach, Konrad, Maler in Nürnberg. 1423—1436[80]). Gümbel Nr. 189.

a)

Entwirft für den Nürnberger Rat die Zeichnung zu einem Münzeisen für Goldgulden. 1427, zwischen 5. Februar und 5. März. Nbg. Jahresregister III, Fol. 314 b.

»Item dedimus 6 schilling hlr. einem moler, der uns etwaz von gepraeche wegen zu der guldein müntz entworffen het.«

---

80) Ich war besonders bedacht, das in den »Malernamen« früher beigebrachte biographische Material über diesen 1423 Bürger in Nürnberg gewordenen Maler, dessen Siegel ich in Abbildung an den Eingang des Aufsatzes gestellt habe, zu ergänzen und kann dies durch einige neue Beiträge tun.

Der Maler dürfte unzweifelhaft der seit früher Zeit in Schwäbisch-Hall ansässig gewesenen Familie Luckenbach oder Luckembach angehört haben. Schon 1306 wird die Familie Luppenbach, sonst Luckenbach (merkwürdigerweise haben die Nürnberger Steuerlisten gleichfalls einmal die Form »Luppach«), unter den Haller Siedereiberechtigten, und zwar mit dem Rechte der Aussiedung von jährlich 3 Eimern Salzes bei der dortigen Saline, genannt. (Vgl. Gmelin, Hällische Geschichte, S. 229, der den Namen der Familie mit dem württemberg. Orte Luppenbach in Verbindung bringt.) In den Haller Steuerlisten erscheinen 1389 C[ourat] Luggenbach und dessen Brüder Hans, Claus und Andreas, 1390 Heintz Lickenbach, 1397 ein Priester Luggenbach (Frdl. Mitteilung des Herrn Verlagsbuchhändlers German in Hall.) Der in dem unten wiedergegebenen Nürnberger Urfehdebrief des Hans Luckenbach vom J. 1424 vorkommende Jakob Luckempach erscheint 1430 und 1438 in den Haller Steuerregistern; im Register von 1432 fehlt sein Name. (Mitteil. des Staatsarchives in Stuttgart.) Der Name der Familie lebt noch heute in einem 1/4 Stunde von Schwäbisch-Hall entfernten See, dem »Luckenbachersee«, fort. (Frdl. Nachricht von Prof. Fehleisen in Hall.)

Das eingangs des Aufsatzes abgebildete Siegel des Malers Konrad Luckembach vom J. 1434 zeigt im eigentlichen Siegelfelde ein von einem (bekleideten?) Arm gehaltenes Laubreis, darüber den Stechhelm und einen daraus wachsenden, geschuppten Adlerhals, rechts an den Helm gelehnt erscheinen in einem kleinen Felde die bekannten drei Schildchen der Maler- oder Schilterzunft, 2 + 1, wie üblich gestellt. Die Zahl solcher an Urkunden des 15. Jahrhunderts hängenden Künstlersiegel ist nicht allzugroß. Warnecke, Das Künstlerwappen, Berlin 1887, bringt nur zwei Beispiele, ebenfalls von schwäbischen Malern (Martin, Itel, und Ratgeb, Jörg, beide in Schwäb. Gmünd). Größer ist die Anzahl der uns in anderer Weise (in Bruderschaftsrollen und Stammbüchern, auf Handzeichnungen, Altartafeln usw.) erhaltenen Malerwappen, darunter z. B. das Herlins auf seinem Familienbilde in der Nördlinger Stadtgalerie (abgebildet bei Warnecke, a. a. O. Tafel I, Nr. 4 und 5). Leider ist das Luckenbachische Siegel nicht in allen Teilen deutlich abgedrückt, insbes. lassen sich die über dem Zunftwappen befindlichen Schnörkel nicht zweifelsfrei deuten; auch die Helmbinden sind sehr undeutlich ausgeprägt. Ich habe bei der Wiedergabe die betreffenden Plätze leer gelassen.

b)

Erhält eine Bezahlung für Dienste in gleicher Angelegenheit. 1428, zwischen 2. und 30. Juni. Ebenda III, 394 b.

»Item dedimus 2 ℔ und 8 schilling hlr. dem Luckennpach von seiner [mue] wegen, die er gehabt het von der geprechen (!) wegen der müntz [81]).«

c)

Erwähnt. 1432, 4. April. Nbg. Haderbuch im Kr.-A. Nbg., Mskr. 326, Fol. 2a.

»Anna Kastnerin beim Luckemb[ach] maler promisit 8 tag bei einr penk besloßen zu sitzen, daz sie ein ander arme tochter ein pfeffische kegel geheißen hett. act. feria 6ª ante dominicam Judica [1432].«

d)

Der Söldner Hans Luckembach schwört, aus dem Gefängnis der Stadt Nürnberg entlassen, Urfehde und setzt zu Bürgen u. a. seinen Bruder Konrad Luckembach. 1434, 20. September. Losungsurk. im Kr.-A. Nbg. Nr. 2172 S. V 89/2.

»Ich Hanns Luckembach bekenne öffenlichen mit disem briefe um die fenknuße, darein mich die fürsichtigen, ersamen und weisen mein gnedig herren die burger des rats der stat zu Nuremberg genomen haben um mein ferlich verhandlung und vergeßen, nemlich als ich ir gesworner burger bin und darzu etlich zeit ir gesworner diener gewesen bin, das ich darüber um sache, die ich mit gericht und recht bei in zu Nüremberg zu handeln gehabt han und darum mit urteil und recht bei in vorderlichen gegangen und gesprochen ist worden, enthalt gesucht han und gern gehabt hett, sie und die iren on recht und wider recht anzugreifen und zu beschedigen, damit ich swere straf meins lebens, leibs und gelider wol verdient hett, denn das mich dieselben mein herren zuvoran um gots und auch um fleißiger bett willen vil erberer herren und leute, geistlicher und weintlicher, unversert gnediglichen von in haben komen laßen, daz ich darumb urfe[d] getan und gesworn han, also

[81]) Diese beiden Einträge unter a und b — der erstere dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit gleichfalls auf Konr. Luckembach zu beziehen sein — hängen mit der seit 1427 geplanten Ausprägung von städtischen Goldmünzen durch die Reichsstadt Nürnberg zusammen, nachdem diese im J. 1424 durch Kauf in den unbestrittenen Besitz der alten Reichsmünzstätte gekommen war. Der Rat bestellte damals Münzmeister, Münzknechte und Münzstempelschneider (darunter z. B. den Goldschmied Hanns Scheßlitzer; über diesen vgl. meinen Aufsatz im Rep. Bd.34) und begann 1429 mit der Ausprägung von Goldmünzen, Laurentius- oder Landwährungsgulden mit dem Bilde des hl. Laurentius und Stadtwährungsgulden mit dem des h. Sebald. (Vgl. Gebert, Geschichte der Münzstätte der Reichsstadt Nürnberg, S. 33 ff.)

Sollte nicht die 1423 erfolgte Niederlassung unseres Malers, der aus der berühmtesten deutschen Münzstadt des Mittelalters, eben Schwäbisch-Hall, stammte, mit diesen Bestrebungen Nürnbergs, die etwa seit 1422 stärker einsetzten (vgl. Gebert, S. 30) in Zusammenhang zu bringen sein? Freilich blieben meine Bemühungen, irgendwelche engere Beziehungen der Haller Familie Luckenbach zur dortigen Münzstätte festzustellen, bisher vergeblich.

daz ich von derselben fenknuße und sache wegen und, was sich darinne und darunter ergangen und verlaufen hat, niemand dest veinder [sein] und auch das gen denselben, meinen herren, den burgern des rats, und der stat zu Nüremberg oder zu iren leuten und guten, noch gen allen den, die darunter gewant oder verdacht gewesen oder möchten sein, gemeinlich noch in sunderheit in argem nimermer anten, efern noch rechen sol noch wil weder mit worten noch mit werken und sol auch das nicht schaffen getan [werden], ich noch niemandt von meinen wegen, heimlichen noch öffenlichen in kein weise noch weg. wer auch, daz ich zu den obgenanten meinen herren, den burgern des rats, und der stat zu Nüremberg oder zu iren leuten und guten gemeinlich oder in sunderheit icht (= irgendetwas) zu fordern oder zu sprechen hett oder gewünne um vergangen sache oder warum das were oder geschehe, darum sol und wil ich allweg durch mich selbs oder durch meine scheinboten mit meinem vollen gewalt freuntlich recht vor des reichs richter zu Nüremberg nach der schepfen urteil daselbst vordern, nemen und mich auch des genügen laßen und sie darüber nicht verner treiben noch anderswo niendert (= nirgendswo anders) beclagen noch bekümern in kein weise noch wege. und des alles und jeglichs, als vorgeschriben steet, han ich mein treu geben und mit aufgereckten vingern ein gelerten eide zu got und den heiligen gesworn war und stet zu halten und zu volfüren getreulich und on alle argelist und geverde. wer aber (des got nicht enwelle), das ich die vorgeschrieben stück gar oder ein teil überfüre und nicht genzlichen stet hielt, wie oder woran das were oder geschehe, so sol ich von stund ein übersagter, rechtloser und verurteilter mann heißen und sein und in allen sloßen, stetten und gerichten, wo ich denn betreten würde, in allen schulden und panden sein und steen, als ein mann, dem sein leben mit urteil und mit recht abgesprochen ist, das mich dafür noch dagegen nicht helfen, befriden noch beschirmen sol noch mag keinerlei freiung, freiheit, gleit noch sache weder geistlicher noch werntlicher herren, stett, gericht noch leut, wie jemand die erdenken möcht, in kein weise noch wege.

und darzu zu merern sicherheit han ich jetz fleißig gebeten die hernochgeschriben mein gut freunde und gönner mit namen Conraden Luckembach, meinen bruder, burger zu Nüremberg, Jacoben Luckembach, burger zu Swebischen Hall, Hanns Goltslaher, Eberharten Lewpolten, salwurken, Hannsen Kölner, goltsmid, Hannsen Heßen, schreiner, Conraden Turer, glaser, und Vlrich Schollen, alle burgere zu Nüremberg, und Eberhart Cristan, auch burger daselbst, Heinrichen Gesellen, Friczen Höhlein und Heinczen Schüczzen, alle drei des rats zu Nüremberg diener, und Hannsen Schehsliczer, auch burger zu Nüremberg, daz sich die zu mir verschriben, verpunden und gelert eide gesworn haben, also ob das wer, daz ich verbrech, überfüre und nicht hielte, was hievor von mir begriffen ist, daz sie mir denn veind sein und fleißiglichen nach mir stellen süllen und mügen, wie sie mich wider zu fenknuße bringen mügen, des auch wir die egenanten Conrad Luckembach, Jacob Luckembach, Hanns goltslaher, Eberhart Lewpolt, salwürk, Hanns

Kölner, goltsmid, Hanns Heß, schreiner, Hanns Nüremberger, schreiner, Conrat Turer, glaser, Vlrich Scholl, Eberhart Cristan, alle burgere zu Nüremberg, Heinrich Geselle, Fritz Hohlein, Heincz Schützz, dienere des rats zu Nüremberg, und Hanns Schehslitzer, auch burger zu Nüremberg, sunderbar an disem brief bekennen, daz wir uns zu dem obgenanten Hannsen Luckembach verschriben, verpunden und gelert eide zu got und den heiligen gesworn haben, also ob das were, daz er die stücke, die davor von im begriffen sein, gar oder einteil versprech, überfüre und nicht hielt, wie oder woran das geschehe, daz wir im denn veind sein und mit fleiß ernstlich nach unserm besten vermügen nach im stellen süllen und wöllen, wie wir in wider zu fenknuss bringen mügen und brechten wir in denn zu fenknuße, so süllen und wöllen wir in den vorgenanten burgern des rats zu Nüremberg zu irem gewalt antwurten als verre wir können und mügen on all arglist und geverde, und des zu warem urkünde gib ich obgenanter Hanns Luckembach disen brief, versigelt mit meinem, der vorgenanten Conrad Luckembachs, meins bruders, Heinrichen Gesellens, Friczen Hohleins und Heinrichen Schützzen anhangenden insigeln, dazu haben wir die vorgenent alle fleißig gebeten die erbern vesten Hansen Steczman und Albrechten Strobel, daz sie ire insigel zu merer gezeuknüße an disen brief gehangen haben, des auch wir, die genanten Steczman und Strobel also bekennen, doch uns und unsern erben on schaden und darzu verpinden wir uns obgenanten Hanns Luckembach, Conrad Luckembach, Jacob Luckembach, Hanns Goltslaher, Eberhart Lewpolt, Hanns Kölner, Hanns Heß, Hanns Nuremberger, Conrad Turer, Vlrich Scholl, Eberhart Cristan, Heinrich Gesell, Fricz Höhlein, Heinczz Schüczz und Hanns Schehslitzer unter der egenanten Stetzmans und Strobels insigeln alles daz war und stät zu halten, daz an disem brief von uns geschriben steet. geben an sant Matheus abent des zwelfpoten etc. 1434.«

. e)

Wird am Nürnberger Stadtgericht von der Klage der unberechtigten Vornahme eines Baues zum Schaden seiner Nachbarn freigesprochen. 1436, 18. April. Libri liter. Bd. 8, Fol. 190 a.

»Ich Wigeleis vom Wolffstain, ritter, schulthaiss, und wir die schopffen der stat zu Nurmberg verjehen offenlich mit disem brief, das fur uns kam in gerichte Cunrat Luckempach, maler, und bracht mit unsers gerichtz buch, das in Niclas Schimelpeck, und Anndres Lewbel, kursner [82]), vor gericht angesprochen

[82]) Das Häuserquartier, in welchem der Maler wohnte, wird in der Losungsliste Sebaldi 1433 beschrieben mit: »XVII Das ekhauss gen des Bisch[ofs] von Eystet hofe vber, da der wagner ynnen ist, den Hof hinab vnd s. Gilgen gassen hinfur biß zu dem Roßlauff vnd hinder, wider hinauff biß an das egenant ek.« Tatsächlich wird unter den Insassen des nächst benachbarten Häuserquartiers 1433 ein N[ikolaus] Schimmel, 1438 und 1440 Herman Lewbel (dieser 1440 an Stelle eines gestrichenen Andreas L.) genannt. Diese Angaben beweisen ferner, daß wir in jener »Alhaid Luckenbachin«, die 1438 in der Sebalder Steuerliste vorkommt, wirklich die Witwe des Malers vor uns haben.

hetten umb solich geverliche gepeu und licht, die er gemacht hab, des er kain recht hab, und auch von alter nicht gewesen sei, als sich das wol erfinde mit aller kuntschaft der leute, die die heuser vor gehabt haben; item [sc. sprechen die kläger ihn an] umb alt hausbrief, die clerlichen ausweisen, wie es von alter herkomen sei; begeren sie zu verhoren und in der abschrift zu geben. solich gepeu und licht hab er geverlich mit gewalt on recht und in zu schaden gemacht uber solich verpot, das her Gerhart Zollner, burgermeister, mit Haintzen Drechsel, ainem geschworen fronboten, desmals tet; des nemen sie scheden umb 100 guldin.

das verantwurt Cunrat Luckempach und laugent der scheden und jahe, er hett anders nicht gepauet, denn des er gut recht hett nach seiner brief laut und sage; wann da das alt gepeu dennoch stunde, da weren die pauleut [83]) mitsamt in allen dabei und verhorten beder tail brief und, als im die pauleut gaben, wie er pauen solt nach aller gelegenhait der sach und er auch seinen zimmerman zu den pauleuten brecht, als sie im empfohlen hetten, da underweisten sie denselbn zimmerman, mit namen [84]) Conrad Pawmgartner, Eckart Neydung und Jacob Topler, wie er pauen solt, und also hab er gepauen auf sich selbs und auf das sein, also das er nichts ungleichs, als er hoff, getan (Fol. 190 b) hab; das mugen dieselben pauleut noch heut wol schauen. als sie denn clagen von seiner brief wegen, die hab er sie vor gericht verhoren laßen und hett in der wol gegunnet abschrift zu geben, der wollten sie desmals nicht nemen, wann sie wol verstunden, das sie in nicht nutzen mochten und sei in an den spruchen nichts schuldig.

auch hett frau Anna, des Fritzen Koppfen seligen wittib, geclagt zu demselben Luckempach, er hett sie auch uberbauet und licht auf sie gemacht und sie beschedigt um 50 guldin und dingt sich des an Conraden Paumgartner und Eckarten Newdung. das verantwurt derselb Luckempach und laugent der beschedigung und jach, er hett das anders nicht gehandelt, denn in masse, als davor in seiner antwurt begriffen ist, und wer ir an dem spruche nichts schuldig.

und darnach warde nach clagen und antwurten gefragt, was recht wer, da ward ertailt: nü der pau geschehen sei, so solten [sie] die pauleute darzu füren die das sehen und das denn wider an das gericht brechten, und solt dan darnach darum geschehen, das recht wer. und darnach komen fur gericht die hernach geschriben pauleute mit namen Cunrat Pawmgartner, Eckart Neydung und Jacob Topler, und sagten, sie hetten das gepeu, das der Kuckembach (!) jetzo gemacht hett, beschaut und gesehen. und darnach nach clag, antwurt, beder tail briefen und jetweders tail rede und widerrede, die sie aigentlichen verhoret hetten, also verstünden noch erkennten sie anders nicht, dann das Cunrat Luckembach

[83]) d. h., die von der Stadt zur Untersuchung und Beilegung von nachbarlichen Baustreitigkeiten aufgestellten Vertrauensmänner aus der Zahl der Mitglieder des innern und größern Rates, wozu noch die Werkleute der Stadt, der Stadtsteinmetz und Stadtzimmermann, traten.

[84]) Das sind die Namen der »Bauleute«.

des paues und der licht recht hab, doch also, das er die licht, die er gemachet hatt, versorg und also beware, das man da heraus kain wasser noch unflat gießen oder gewerfen mug on geverde. und darnach ward ertailt, es solt bei der pauleut sag pleiben, mit urkunde ditz briefs, der mit urtail von gericht geben ist, versigelt mit des gerichts zu Nuremberg anhangendem insigel, des sein zeugen die ersamen her Erhart Haller und her Seytz Geuder. geben am mitwuch nach Tyburcius und Vallerians tag etc. 1436.«

f)

Empfängt 153 fl. für die Ausmalung der Nürnberger Ratsstube. 1436, zwischen 21. November und 19. Dezember. Nbg. Jahresregister IV, Fol. 204a.

»Item dedimus 157 guld. landeswerung, das die ratstub gekost hat zu molen, des gab man dem moler Hannsen (!) [85]) Luckempach 153 guld., dem hafner 5 ℔ a. und das ander um wein. summa in hallensibus 172 ℔ 14 ß haller.«

80.

Ludwig, Maler von Basel. 1517.

Wird wegen einer Schlägerei verhaftet und auf Bürgschaft wieder freigelassen. 1517, 22. August. Nbg. Schuldhaftregister, Ms. 409, Fol. 111 b.

»Ludwig Maler von Pasel ist [der] verwundung halben, so sich bei dem Canntzler am Vischpach begeben, in das eisen gefurt und, nachdem Michel Schneider für ine pürg und gut worden, (das er) den fur die fünf herren zu stellen, ist er auf ein urfehd widerumb ausgelaßen. act. sabato ante Bartlmey, den 22. augusti, 1517.«

81.

Martin, Maler in Nürnberg. 1490—1494.

a)

1490, 25. Oktober, siehe Peurl, Leonhard, Lit. a.

b)

Wird am Stadtgericht mit einer Klage abgewiesen. 1494, 10. Dezember. Libri Conserv. in städt. Arch. Nbg. 3 a, Fol. 78 a.

»In der sachen Mertin malers contra Agnes Egererin ist nach allem furbringen durch die fronboten zu recht erkannt: die Egererin sei dem cleger des haus halben am zuspruch nichtz schuldig. act. 4ª post concepcionis Marie [14]94.«

---

[85]) Daß hier offenbar ein Schreibversehen, nämlich Hans anstatt Konrat, vorliegt, habe ich schon früher (Rep. Bd. 34, S. 485) ausgeführt.

82.

Matthäus, markgräflich-ansbachischer Schnitzer[86]). 1489—1491.

a)

Der Rat der Stadt Nürnberg schreibt den Markgrafen Friedrich und Sigmund von Brandenburg, daß er deren Schnitzer bei Verfolgung seiner Rechtsansprüche gegen eine Bürgerin von Nürnberg behilflich sein wolle. 1489, 21. Januar. Nbg. Briefbücher 40, Fol. 238 b.

»Herrn Fridrichen und herrn Sigmunden gebrudern, marggraven zu Brandenburg.

Gnedigen herren! eurer f. g. schreiben von wegen Matheiss, eurer gnaden snitzers, Ludwig Swännyn, unser burgerin, betreffend, jetz an uns gelangt, haben wir vernomen, ir das für gehalten und darauf antwort iren inligender zettel von ir empfangen, die wir euren gnaden zuzeschicken nit haben verhalten wollen. . .« [Wenn »Schnitzer« nicht befriedigt sei, wolle der Rat ihm bei weiterer Verfolgung seiner Rechtsansprüche behilflich sein.] »dat. am mitwoch nach Sebastiani 1489.«

86) Der hier Genannte ist wohl mit dem gleich Folgenden ein und dieselbe Persönlichkeit. Er scheint bis 1490 in Dinkelsbühl gewohnt und dann nach Ansbach gezogen zu sein, wo wir ihn in einen Prozeß mit den Erben des markgräflichen Schnitzers Ulrich wegen eines Hauses, das eine Art Dienerwohnung der markgräflichen Schnitzer gewesen zu sein scheint, verwickelt finden.

Über die Amtsobliegenheiten und Rechte solcher markgräflicher »Schnitzer« (oder Bogner = Bogenmacher) bietet uns ein etwa gleichzeitiger Bestallungsbrief für einen »Schnitzer« zu Kitzingen Aufschluß. (Ebenda Fol. 170 b.) Diese Urkunde lautet: Jorgen Bogners schnitzers brief. Wir Fridrich und Sigmundt gebruder, von gotes gnaden marggraven zu Brandenburg, zu Stetin, Pommern etc. herzogen, burggraven zu Nurmberg und fursten zu Rugen, bekennen, das wir Jorigen Bogner zu unserm snitzer und bogner bestelt und aufgenomen haben, sechs jar die nechsten nach dato ditz briefs volgend. also das er uns mit seinem hantwerk und dinst getreulich gewarten und sich gebrauchen laßen soll zu unser noturft ongeverlich; so sollen und wollen wir im die vermelten sechs jar jedes jars zu lon geben zehn gulden reinisch landswerung und zwei somere korns, bede stuck, gelt und korn, aus unserem casten zu Kitzingen, die im unser castner daselbst solche zeit antworten soll uf ainen jeden s. Peterstag kathedra genant wir solln und wolln im auch geben die obbestimptcn anzal jar alle jar ein hofklaid und mit der ersten bezalung der gulden anzufahen uf s. Peterstag kathedra genant im 93. jar der mindern zal. und so er je zu zeiten bei uns ist und sein wurdet, soll er futter und mal bei uns haben und er soll soliche zeit lang sein wesen und wonung han in unser stat Kitzigen. und so er nach ausgang der 6 jar nit lenger bei uns sein wolt, so sollen wir in von uns ziehen lassen, unbeschwerd seiner hab und guts, zu urkunt mit unserm gemein zuruckaufgedrucktem insigel versigelt. geben am sontag nach omnium sanctorum etc. 1491. [Unter gleichen Bedingungen war schon 1486 »Gorg Bogner von Inngollstat« zum Schnitzer und Bogner aufgenommen worden. Als Dienstwohnung war ihm »der ebteßin von Grundlach haws« zu Gunzenhausen angewiesen worden. Ebenda, Fol. 43 a.] In diesem Zusammenhang ist vielleicht die Notiz von Interesse, daß in Nürnberg bei der auf Befehl des Rates durch die einzelnen Handwerke erfolgten Neuanschaffung von Kriegszelten im J. 1465 die »Maler, pogner, Golttslaher, Glaßer, Seideneter« sich gemeinsam ein Zelt fertigen ließen, ein anderes besaßen gemeinsam die »salwurtt (Panzermacher), plattner, rinckelmacher, helmsmidt, huttsmidt, heubelsmidt«, ein drittes die Goldschmiede, »ein gar groß vnd kostlich gezelt« usw. (Erasmus Schürstabs Kriegsbuch im Kr.-A. Nbg., Ms. 251, Fol. 214 a.)

b)

Dessen Geselle schwört nach seiner Inhaftnahme wegen eines angeblichen Diebstahls und seiner Entlassung aus dem Gefängnis Markgraf Friedrichs von Brandenburg in Ansbach Urfehde. 1490, 6. Oktober. Markgrfl. Gemeinbücher im Kr.-A. Nbg., V, Fol. 170 a.

»Mathes schnitzers knecht urfed.

Als marggrave Friederich auf heut zum gesellenschießen hie [d. h. in Ansbach] was, hat er seiner gnaden schnitzer hie und derselb[e] ein[en] knecht, genant Claus Rawch; der solt dem schnitzer hie ein essen vom hof in einem silber [d. h. Silbergeschirr] bringen, als er tet. und [als] er wider an markt kam, fand er ein gute dirn, mit der er unter des Forners furschupf gieng; leget das silber neben in. da sein zwen kommen, der ein das silber erwischt, damit hingeloffen; ist er (d. h. der Knecht) ufgewischt, den einen ergriffen, der het es nit; lies in laufen, wollt nach dem andern sehen, der was hinweg. also ward der vermelt Rauch verarkwant und auf marggrave Friderichs marschalks begeren angenommen (d. h. gefangen genommen) und in das loch gelegt und auf eine alte urfeh widerausgeloßen, nit mer gegen marggrave Friderich, dem rate noch den irn zu effern [= eifern]. im ist in aid geben [worden] (= er ist eidlich verpflichtet worden), sich von stund wider zu seinem maister, des vermelten meins gnedigen herrn schnitzer, gen Dinckelßbuhell [zu] fugen und von dannen nit [zu] komen, uns [= bis] er sich mit genantem meinem gnedigen hern auch seinem maister um das silber vertrag. actum mitwoch nach Francisci (= 6. Oktober) 1490.«

c)

Derselbe klagt vor Markgraf Friedrich von Brandenburg gegen die Erben des markgräfl. Schnitzers Ulrich auf Einräumung eines Hauses zu Ansbach. 1491, 6. Juni. Vgl. bei Ulrich, Schnitzer, lit. b.

83.

Mendel, Leonhard, Bildschnitzer in Nürnberg. 1503. Gümbel Nr. 206 (1489).

Ella, Hans Meyers, des Rotschmieddrechsels Witwe, dann Leonhart Menndel, pildschnitzer, ihr Schwiegersohn, Barbara, dessen Ehefrau, und Anna, deren Schwester, beide der Ella Töchter, geloben an Margaretha, Sebald Schreyers Ehefrau, jährlich statt 2 fl. Rheinisch 2 fl. Stadtwährung Erbzins aus dem ihnen zu Erbrecht verliehenen Haus »auff dem gennßbühel« zu entrichten. 1503, 11. Dezember. Abschrift der Urkunde in den Schreyerschen Kopialbüchern, Tomus F, Fol. 95 a.

84.

Mesner, Heinrich, Maler in Zirndorf[87]). 1415—1447.

[87]) Dorf bei Fürth unterhalb der alten Feste.

a)

Kommt aus der Acht. 1415, 3. Juli. Urteilsbuch des kais. Lgr. des Bgrftms. Nbg., Literalien Nr. 222, Fol. 87 b.

»Judicium in Gostenhof [88]) feria quinta post Petri et Pauli apostolorum 1415.

»Heinr[ich] Moler von Zierndorff ist aus der echt kumen gen Conraten Pawrn von Zierndorff und ist sein erstz vorsten.«

b)

Derselbe wird von Hans Lochner, Bürger zu Nürnberg, wegen Nichterfüllung eines Kontraktes verklagt. 1419, 7. August. Klagebücher gleichen Landgerichts, Literalien Nr. 202, Fol. 425 b.

»Judicium in Gostenhof feria secunda ante Laurenti [14]19.

Hans Lochner, burger zu Nür[emberg], [klagt] ad Heinricum Moler Mesner [89]) zu Zierndorff,

auf zwen morgen ackers, vor dem Perckholtz gelegen, an dem slaifweg zu Zierndorff in der marck, neben des Hansen Hiczen ecker, und ein acker auf dem Wenttental, der do stösset auf des Dorers velde, der gelegen ist zwischen Zierndorff ung Pauderbach, und was dorzu gehört, bes[ucht] und unbe[sucht] [d. h. bebautes und nicht bebautes Land].

dorumb, das er im 14 häuser angedingt hat, das er im die klaiben, sticken, miesen und ander erweit tun und machen solt, desselben hat er im nicht geerbeit und volfürt, alz er das an in gedingt hat, und hat in domit versaumpt, also das er ander erbeiter dorzu gewinnen müst und hat im das verzogen, ferl[ich] mit g[ewalt] on r[echt]. violatio 60 gulden.«

c)

Derselbe verklagt Otto Mesner zu Burgfarrnbach wegen täglichen Angriffs, Verleumdung etc. 1439, 1. Juli. Manuale des gleichen Landgerichts, Literalien Nr. 115, Fol. 101 b.

»Judicium quarta feria post Johannis Baptiste [14]39.

Heinricus Moler [klagt] ad Otten Mesner zu Varnbach

dorumb, das er in mit gewappenter hant uberloffen hat auf des heiligen reichs str[asse] und in zu velde aus seinem haus gevordert und übel gehandelt hat, ferl[ich] mit g[ewalt] on r[echt]. violatio 100 gulden.

88) Vorstadt von Nürnberg, eine der häufigsten Dingstätten des kaiserl. Lgr.

89) Auf diesen Eintrag stützt sich meine Annahme, daß der Familiennahme dieses Malers »Mesner« ist. Solche Nachstellungen des Namens hinter das Handwerk finden sich auch sonst vereinzelt. Zu vergleichen ist hierzu auch das folgende Protokoll, das einen Ott (= Otto) Mesner in dem benachbarten Burgfarrnbach nennt. Er war wohl ein Verwandter des Malers, der mit ihm in Händel geriet, weil er (Ott) u. a. einen für den Maler bestimmten Brief — der Empfänger mag wohl bei der Gleichheit der Namen zweifelhaft gewesen sein — eröffnete. Dieser »Ott Meßner zu Varnbach« wird in den manualien des Lgr. Nürnberg auch 1443 genannt. Ein »Peter Mesner« wird urkundlich zu Zirndorf im J. 1446 genannt.

Item das er auf in ausgeben hat, er sölle einen verprant haben, domit er im sein ere und guten leumund genomen hat ferlich. violatio 15 gulden.

Item das er im ein brief aufgebrochen hab, damit er [Kläger] versaumt und verkürz[t] sei worden an seiner botschaft und hat das geton ferl[ich] mit g[ewalt] on r[echt]. violatio 10 gulden.«

Am Rande: »der lant[richter] hat den Otten geweist für Bertholten Volckmeyr, also das er [Volckmeyr] dem Moler das recht von dem genanten Otten helfen soll. act. 3a feria ante Marie Magdalene.«

e)

Derselbe verklagt genannte Nachbarn wegen feindlicher Nachstellungen und Verläumdung. 1442, 17. September. Klagebücher des gleichen Landgerichts, Literalien Nr. 204, Fol. 344 a.

»Judicium in Nuremberg am montag nach des h. crutztag exaltacionis [14]42.

Heinrich Maler von Zirndorff [klagt] ad Petern Pfundstein zu Obernfarrenbach, ad Hansen Hoffman, ad Snyder Hansen darum und spricht, das sie mit gevasster hand uff des he[i]ligen reichs straßen seinem leib und gut nachgestellt haben und sind im nachgelaufen bis gen Bamberg über das, daz er doch nichtz mit in waiss zu schicken zu haben; das ist im also geschehen ferlich mit gwalt on recht. dampnum 50 gulden.

Er clagt mer zu in, das sie uff in gesworen haben, er sei ein diep und ein verworffer man und hab Jorgen von Zeirn 10 gulden gestolen, des er doch nit getan hab und wol das wol wißentlichen machen und hofft, sie sollen das bessern und bußen nach diß lantg[erichts] form und herkomen. dampnum 100 gulden.«

f)

Derselbe tritt (neben einem Anderen) als Kläger in ungenannter Sache auf, wird aber auf Befehl Markgraf Albrechts von Brandenburg an das Gericht der Dompropstei Bamberg verwiesen. 1444, 2. April. Manuale gleichen Landgerichts, Literalien Nr. 116, Fol. 251 b.

»Judicium zum Gostenhof quinta ante palmarum 1444.

Hanns Müller von Lüchentorff und Heinrich maler von Zierndorff contra Vlein Knopf von Fürt ad prosequend[am] appellacionem.«

[Am Rande] »Item mein herr m[arkgraf] Albrecht hat dise sache heißen nit aufnemen, sunder sie weisen fur den tumprobst [sc. zu Bamberg] und sust niergent anders, alsdann das vormals urt[eil] und recht vor im [d. h. dem Markgrafen] an seinem hofgericht geben hat. dat..... [90]) tercia pasche anno etc. [14]44.«

[90]) Unleserlich.

LITERATUR.

Paul Clemen und Cornelius Gurlitt. Die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien. Herausgegeben im Auftrage des Kaiserlich deutschen Generalgouvernements in Belgien. Berlin 1916.

Die Zisterzienserklöster Belgiens sind teils schon in den Religionskriegen, teils in der französischen Revolution zugrunde gegangen; einige sind spurlos verschwunden und nur in den Stichen der Flandria illustrata von Sanderus (1644) erhalten, andere stehen noch als imposante Ruinen. Diese letzteren, die Klöster Orval, Villers, Aulne, sind in einem Prachtwerk der Wissenschaft zugänglich gemacht; vorzügliche große Photographien, genaue und vollständige zeichnerische Darstellungen bis ins Kleinste, eine gründliche Beschreibung und baugeschichtliche Analyse und dazu eine orientierende Einleitung ergeben eine Monographie, die unseren besten deutschen Inventarbänden an Güte gleichkommt, an Schönheit der Ausstattung sie übertrifft. Diese Leistung innerhalb kaum anderthalb Jahren war nur durch das Zusammenarbeiten einer großen Zahl von Fachleuten möglich, das Vorwort gibt über die Rollenverteilung ausführlich Auskunft. Clemen und Gurlitt hatten die Redaktion. Unter Gurlitts Leitung fanden die Aufmessungen der Bauten statt, ihre Beschreibung und baugeschichtliche Untersuchung leiteten drei Architekten: Fucker hat Orval übernommen, Zschaller das Kloster Villers und Krone das Kloster Aulne. Sie haben alle mit aufopfernder Hingabe den Hauptzweck der Arbeit: Festlegen des jetzigen Bestandes, Rekonstruktion des Einstigen, erfüllt, unterstützt von vier andern Architekten, die teils mehr künstlerische Ratschläge (Dülfer), teils mehr technische Hilfe gegeben haben, ja selbst zwei Landsturmbataillone werden als Helfer beim Aufräumen, Ausgraben und Messen rühmend im Vorwort genannt. Ebenso haben bei den Photographien mehrere zusammengearbeitet (einiges war von der Commission Royal des monuments et des sites vorhanden, Beiträge des Herzogs Johann Georg von Sachsen u. a.). Während so Gurlitt einen großen Stab hatte, sorgte Clemen für die Durchsicht der Regesten und schrieb die Einleitung.

Die drei Monographien sind in ihrer gleichmäßigen inventarisierenden Beschreibung etwas ermüdend ausgefallen (die von Krone ist am frischesten geschrieben); man hätte das Lesen gewiß würziger gemacht, wenn die Beschreibung sich um ein Problem, hier das naheliegende der Rekonstruktion, von Anfang an kristallisiert hätte. Das Ergebnis wäre damit das gleiche geblieben, das Interesse der Leser aber zu größerer Lebhaftigkeit gebracht worden.

Um so anregender liest sich Clemens' Einleitung, sie gibt Ausblicke nach allen Seiten. Der genealogische Zusammenhang der drei Klosterkirchen mit den hundert andern Zisterzienserbauten ist verfolgt und teilweise aufgedeckt, die vorausgegangene kirchliche Baukultur Belgiens ist skizziert, ihre Abhängigkeit von Frankreich und Deutschland entsprechend der Diözesanteilung besprochen, dann die Zustände nach dem Eindringen der Zisterzienserkunst, ihr Verhältnis zur entwickelten belgischen Gotik. Und ebenso lebhaft wie für die

Kirchen interessiert sich Clemen für die Klosterbauten, die Gebäude weltlicher Bestimmung. Die reich zitierte Speziallliteratur, die Hinweise auf die verschiedenen Theorien und Grundriß-systematisierungen, die bisher versucht worden sind, machen die kurze Einleitung zu einer Einführung in das Zisterzienserstudium überhaupt.

Natürlich forderten die drei Bauten auch zu stilgeschichtlichen Problemstellungen heraus, Orval und Aulne sind interessant in ihrem verschiedenen Verhalten zur Gotik entsprechend ihrer verschiedenen Zeitstellung, Orval etwa 1175—1200, Aulne nach 1214. Villers liegt dazwischen, um 1200 begonnen, ist aber weniger an der Gotik zu messen, vielmehr so voller eigenster Einfälle, daß man statt nach dem Schulzusammenhang nach dem Meister forschen möchte, oder wenigstens seine Charakteristik zu formulieren sucht. Diese Dinge sind nur angedeutet und gestreift worden, »es handelt sich hier vor allem um eine Quellenpublikation«, die Wissenschaft soll erst einmal auf die Ruinen und ihren Wert aufmerksam werden. Diese bescheiden gestellte Aufgabe ist überreichlich geleistet. Ein weiteres Eindringen über die stilgeschichtlichen Probleme ist erst zu erwarten, wenn die drei Bautenkomplexe im Zusammenhang mittelalterlicher Baugeschichte überhaupt untersucht werden oder wenn die belgische Gotik im Zusammenhang dargestellt werden soll. Die Veröffentlichung macht jedenfalls Lust auf mehr. Sollte Generaloberst Freiherr v. Bissing, der die Anregung zu diesem Buche gab, nicht Stoff zu weiteren Bänden in Belgien finden? Ich denke: ja. Felddienstuntaugliche Kunsthistoriker würden sich reichlich melden. Und Werke wie dieses haben auch ihre politische Seite, sie sind ein dauerndes, entkräftendes Zeugnis gegen die üble Nachrede von heute.

Mai 1917. *Paul Frankl.*

Nachschrift. Während der Korrektur kommt unerwartet die Nachricht vom Tode des Generalgouverneurs. Mögen seine Nachfolger mit den zahllosen kulturfördernden Ideen Bissings auch die kunstgeschichtlichen Bestrebungen übernehmen.

Sigurd Curman und Johnny Roosval, Sveriges Kyrkor. Konsthistoriskt inventarium, Stockholm. P. A. Norstedt und Söhne. 1912—1916.

1. Uppland. Bd IV. H. 1. Erlinghundra härad.
2. Västergötland. Bd I. H. 1. Kållands härad, nördlicher Teil.
3. Gottland. Bd I. H. 1. Lummelunda ting.
4. Västergötland. Bd I. H. 2. Kållands härad, südöstlicher Teil.
5. Stockholm. Bd III. H. 1. Kungsholms kyrka.

Von all den europäischen Kunstgelehrten, die sich mit der Entwicklung der skandinavischen Kunst und etwa mit der Ausstrahlung der deutschen Kunst auf die nordischen Reiche zu beschäftigen Gelegenheit hatten, ist bislang der Mangel eines Inventars auf das schmerzlichste empfunden worden. Neben den ganz allgemeinen Darstellungen und Sammelwerken war nur für einige Gruppen mittelalterlicher Bauwerke eine vollständige Zusammenfassung des Materials versucht worden, so schon von Helms für die dänischen Tuffsteinkirchen, von Dietrichson für die norwegischen Holzkirchen, wozu nun jetzt noch das als Akademiepublikation eben vollendete Werk von Emil Eckhoff, Svenska Stavkyrkor, Stockholm 1914—1916, tritt. Am schwierigsten war es, eine Übersicht über die schwedischen Monumente zu gewinnen, trotz der großen Zahl von zum Teil vortrefflichen Einzeluntersuchungen und der kleinen, mehr populären Darstellungen. Seit vier Jahren ist nun dort mit einer eingehenden Kunsttopographie der Anfang gemacht worden, mit

dem kunstgeschichtlichen Inventar, das sich freilich einseitig nur auf die Kirchen bezieht und die profanen Gebäude vollständig ausläßt. Für die Schlösser wenigstens kann man auf das große, nur allzu kostbare jetzt vollendete Werk des Lundquistschen Verlags in Stockholm, Svenskan Slott och Herresäten vid 1900-talets början (mit Registerband von Arvid Baeckström) verweisen. Für die übrigen profanen Gebäude, zumal die städtischen und ländlichen, fehlt es nun ganz an einer Inventarisation, und man kann sich nicht gut denken, daß sie für sich nachgeholt werden wird. Die Herausgeber des den Kirchen Schwedens gewidmeten kunstgeschichtlichen Inventars, das mit Unterstützung der Königlichen Akademie der schönen Wissenschaften, Geschichte und Altertumskunde in Stockholm erscheint, sind zwei auch in Deutschland wohlbekannte und geschätzte Gelehrte: Sigurd Curman, Professor an der Königlichen Kunsthochschule, der zuletzt mit dem ersten Band eines groß angelegten zusammenfassenden, weit über die letzten Forschungen von John Bilson hinausführenden Werkes über die Cisterzienser-Baukunst (Cistercienserordens byggnadskonst. I. Kyrkoplanen, Stockholm 1912) hervorgetreten ist, und Johnny Roosval, Dozent an der Hochschule zu Stockholm, der sich auf dem Gebiete des Kirchenbaus schon durch seine Behandlung der Kirchen Gotlands (Leipzig 1912) bewährt hat. Dieses Buch, das sich bescheiden nur einen Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Schwedens nennt, gibt eine erschöpfende Übersicht über die wirklich erstaunliche Fülle von kirchlichen Denkmälern in Gotland. Der Autor hat für dieses Material, bei dessen Anblick wir zunächst ratlos stehen, schon feste Gruppen aufzustellen gewußt.

Für den deutschen Denkmalpfleger erscheint es vielleicht verwunderlich, daß nicht die eigentliche verantwortliche Behörde der Denkmalpflege als die Herausgeberin auftritt, sondern daß dies große Werk getragen wird von zwei einzelnen Gelehrten, die ihr ganzes Leben den Kirchen Schwedens gewidmet haben. Vielleicht liegt aber in den Persönlichkeiten dieser beiden jungen Gelehrten mehr Initiative und Bewegungsfreiheit als in einer schwerfälligen staatlichen Kommission. Der Anteil des Staates erstreckt sich vorläufig auf einen jährlichen Zuschuß von 10000 Kronen.

Erschienen sind bisher fünf Hefte, weitere fünf sind in unmittelbarer Vorbereitung. Die Statistik soll das ganze Land umfassen mit rund 2600 Kirchen. Als Grundlage der Einteilung sind die alten schwedischen Provinzen genommen. Innerhalb jeder Provinz werden die Landkirchen zuerst bearbeitet. Die Stadtkirchen sollen den Schlußband einer jeden Provinz ausmachen. Es wird dabei erwartet, daß diese größeren Denkmäler zugleich in umfassenden Einzelveröffentlichungen größeren Formats publiziert werden sollen. In diesem Falle würde die Statistik diese Kirchen mehr summarisch behandeln können. So befindet sich über den Dom zu Lund ein großes Werk von Professor E. Wrangel in Lund in Vorbereitung, dem wir wie dem Lunder Museumsdirektor Otto Rydbeck schon so wertvolle Einzelstudien über Lund verdanken. Über den Dom in Linköping bereitet Sigurd Curman zusammen mit Axel Romdahl eine große Veröffentlichung vor. Aber es kommen dazu doch noch die anderen großen Domkirchen zu Strengnäs, Westerås, zu Wisby und Upsala, die großen Klöster zu Alvastra und Varnhem usw. Wie soll es mit diesen werden? Für das große Werk wäre es sicher beklagenswert, wenn gerade die Hauptbauten mit Rücksicht auf andere Einzelveröffentlichungen hier nur summarisch behandelt würden. Es wäre zu hoffen, daß diese monumentale Veröffentlichung in die Lage gesetzt würde, gerade auch die Hauptdenkmäler des Landes im Rahmen der Gesamtpublikation gleich umfassend zu behandeln wie die kleineren Denkmäler, ebenso wie das die deutschen, österreichischen und nun jetzt auch die holländischen Denkmälerinventare tun.

Diese neue Denkmälerstatistik der schwedischen Kirchen ist im übrigen ganz nach dem Grundsatz unserer deutschen Inventare bearbeitet, vielleicht vor allem im Anschluß an das bayrische und das rheinische Inventar. Neben den beiden Herausgebern nahmen ein paar jüngere Kunstgelehrte daran teil: Ernst Fischer, Martin Olsson, Gerda Boëthius. In erfreulicher Weise arbeitet auch das Kunsthistorische Seminar von Upsala mit. Der Beschreibung geht eine vollständige Literaturübersicht der Quellen und Archivalien voraus, dann folgt eine genaue Baugeschichte bis auf die neuere Zeit und eine eingehende Baubeschreibung sowie die Aufzählung der Ausstattung. Jedem einzelnen Abschnitt ist ein ganz kurzes, ein oder zwei Seiten umfassendes Resumé in deutscher Sprache angefügt, das eine rasche Orientierung gestattet. Die Abbildungen sind so gut, wie das bei dem kleinen Format möglich ist. Man wünschte manchmal die architektonischen Aufnahmen noch etwas größer und bei der Ausstattung die wirklich kunstgeschichtlich wichtigen Stücke größer, wogegen dann mancherlei von der späteren Ausstattung des 17. und 18. Jahrhunderts verschwinden könnte. Es ist immer gefährlich, wenn ein so großes Werk gerade mit relativ wenig bedeutenden Werken beginnt. Es liegt die Gefahr nahe, daß der Tenor der Beschreibung an ihm gemessen ein zu ausführlicher wird. Vielleicht genügte bei den untergeordneten Ausstattungsstücken manchmal eine mehr summarische und rein katalogmäßige Beschreibung. Wenn man denkt, daß das zweite Heft nur dre Landkirchen von den etwa hundert der einen Insel Gotland behandelt, ganz abgesehen von der Stadt Wisby, so wird einem etwas bange bei dem Gedanken an die Länge und an die Kosten des ganzen Werks. Ist es auch nötig, neuere Kirchen, wie die Kungsholmenkirche in Stockholm, die doch an sich als Bau kein Denkmal von erheblicher Bedeutung ist (eine vereinfachte Kopie der Katharina-Kyrka in Stockholm, die wieder auf die Noorderkerk in Amsterdam zurückgeht) in solcher Ausführlichkeit zu behandeln? Die Lokalforschung wird freilich für diese wirklich erschöpfende Darstellung und für die Fülle des Materials höchst dankbar sein. Wird das große Werk in der gleichen Ausführlichkeit bis zu Ende geführt, so wird Schweden ein Kircheninventer besitzen, das an Umfang und Genauigkeit der Behandlung von keiner der mitteleuropäischen Veröffentlichungen gleicher Art übertroffen wird.

Aus der Menge dessen, was in den fünf vorliegenden Bänden mitgeteilt ist, nun einiges herauszuziehen, scheint kaum die Aufgabe dieser ersten Anzeige zu sein. Es handelt sich um Bauten von der romanischen Zeit bis zum Klassizismus des 19. Jahrhunderts, fast alle von einer beneidenswerten, durch Restauration und eine übereifrige Denkmalpflege noch nicht gebrochenen Unberührtheit, mit einem geradezu erstaunlichen Reichtum von Ausstattung. Der ausgesprochene Zweck des ganzen Inventars soll sein, durch die Namhaftmachung und tunlichst die Abbildung all dieser kleinen Denkmäler diese für die Geschichte des Landes doch so wichtigen Kunstwerke festzulegen und der Verschleuderung entgegenzutreten. Man wird diese Absicht nur dankbar begrüßen. Bemerkenswert ist vor allem der Reichtum an frühmittelalterlichen Skulpturen, zum Teil von einer sehr primitiven Haltung, aber in der originalen Fassung, wie sie uns die Ausstellung von Strangnäs schon in solcher Zahl zeigte. Sehr merkwürdige ländliche Altartypen kommen hinzu, daneben Exportwerke aus den Ateliers von Antwerpen oder Lübeck. Bemerkenswert ist auch der Reichtum an Wandmalereien, zumal des 15. Jahrhunderts. Da Schweden keine Zusammenstellung besitzt, wie sie für Dänemark durch Magnus Petersen geschaffen ist, ist die Publikation im Rahmen dieses Inventars doppelt bemerkenswert. Für Einzelangaben verweise ich auf die Besprechung von Richard Haupt in den Monatsheften für Kunstwissenschaft VIII, 1915, S. 215 und IX, 1916, S. 119. Der

großen wichtigen, für die ganze nordische Kunstgeschichte grundlegenden, in so hohem Maße verdienstlichen und brauchbaren Veröffentlichung darf man einen raschen Fortgang wünschen und ihren opferwilligen und energischen Herausgebern ein Erhalten der gleichen Frische — und ein methusalemisches Alter. *Paul Clemen.*

Alois Fuchs. Die Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Beiträge zur Rogerusfrage. Bonifaciusdruckerei in Paderborn, 1916.

Man könnte die vorliegende Arbeit als die abschließende Behandlung der Rogerusfrage bezeichnen, wenn Prof. Fuchs seine eindringenden und vorsichtig abwägenden Untersuchungen auf alle dem Rogerus von Helmarshausen mit ausreichender Begründung zugeschriebenen Werke ausgedehnt hätte. Bei der Beschränkung auf die zwei Paderborner Tragaltäre gelangt die Arbeit nur für einen Teil des Problems, allerdings den wichtigeren Teil, zu einem endgültigen Ergebnis. Es gibt nämlich heute zwei Rogerusfragen; früher gab es nur die eine, ob der urkundlich beglaubigte Verfertiger des Tragaltars im Paderborner Dom, der Mönch Rogerus von Helmarshausen (um das Jahr 1100), identisch ist mit dem Verfasser der Schedula Diversarum Artium »Theophilus qui et Rugerus«, ebenfalls einem deutschen Klosterkünstler des gleichen Zeitalters. Die andere Frage betrifft die dem Rogerus aus Gründen stilistischer Verwandtschaft sonst noch zuzuweisenden Werke und die Stellung, die ihm auf Grund seiner Schöpfungen in der Entwicklungsgeschichte des norddeutschen Kunstgewerbes zukommt.

Die zuerst von Ilg mit richtigem Blick, aber noch unzulänglichen Gründen behauptete Identität des Theophilus-Rogerus hatte je länger je mehr Anhänger gefunden, weil die erst später erkannten Rogeruswerke (der Abdinghofer Tragaltar, das Herforder Goldkreuz in Berlin, der Helmarshausener Einband in Trier) die auffallende Übereinstimmung der Praxis des Rogerus mit den Kunstlehren der Schedula nur bestätigten. Die Identität ist aber trotzdem neuerdings von Marc Rosenberg wieder bestritten worden, einem ernsthaften und sachverständigen Gegner. Auch hatte Kleinschmidt den Abdinghofer Tragaltar in Paderborn dem Rogerus wieder abgesprochen. Fuchs stellt zunächst mit vollkommen überzeugender Begründung wieder fest, daß die beiden Tragaltäre in Paderborn von der Hand des Rogerus herrühren. Auf diesen beiden Denkmälern fußend hat Fuchs dann alle Gründe beigebracht, die für die Annahme Ilgs ins Feld geführt werden können, und alle Gegengründe entkräftet. Gegen sein Schlußergebnis, daß die Gleichung Theophilus-Rogerus zwar nicht zwingend zu beweisen ist, aber die höchste Wahrscheinlichkeit für sich hat, scheint mir kein Einwand mehr berechtigt.

Die zweite Rogerusfrage nach der kunstgeschichtlichen Stellung des schriftstellernden Goldschmiedes ist durch M. Creutz (Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland) zu einer Streitfrage gemacht worden. In seiner Schedula und seinen ausgeführten Arbeiten kennt und übt Rogerus lediglich die Kunstmittel der ottonisch-salischen Zeit; das entscheidende Merkmal der hochromanischen Goldschmiedekunst, der Kupferschmelz, den erst das 12. Jahrhundert aus den Tiefen der Volkskunst wieder emporhob, war ihm noch völlig unbekannt. Man kann demgemäß nicht umhin, den Verfasser der Schedula als einen Ausläufer der ottonisch-salischen Kunst im allgemeinen und als einen Vertreter des Paderborner Diözesanstils im besonderen zu bezeichnen. Daß manches in seinen Werken, wie Fuchs betont, auch auf die kommende Entwicklung hinweist, ist bei einem Spätling der byzantinisierenden Klosterkunst nur natürlich. Creutz dagegen machte aus Rogerus einen Neuerer und Bahnbrecher, dem er mit Hilfe so dehnbarer Argumente wie Kunstwollen, Mo-

numentalität, Stilwillen und dgl. eine Menge von zeitlich, örtlich und stofflich ganz verschiedenen Denkmälern zuwies, darunter sogar die Halberstädter Teppiche. Um alles das unter einen Hut zu bringen, mußte er den Helmarshausener Klosterbruder als einen Generalunternehmer der romanischen Kunst in Norddeutschland darstellen, der Hauptwerkstätten in Hildesheim, Helmarshausen und Paderborn, Zweigwerkstätten in Fritzlar, Iburg und Halberstadt selbst geleitet haben soll. Diesen Irrwegen, die darauf hinausführen, daß ein allgemeiner Zeitstil als das Werk eines einzelnen Goldschmiedes hingestellt wird, ist Fuchs nicht gefolgt. Ohne die Einzelheiten zu widerlegen, hat er doch die Grundirrtümer aufgeklärt und auch diesen Teil der Rogerusfragen auf den Boden ernsthafter kunstgeschichtlicher Forschung zurückgeführt. *Falke.*

Weese, Artur. Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des 13. Jahrhunderts. Zweite gänzlich umgearbeitete und erweiterte Auflage mit 156 Abbildungen auf 106 Tafeln in Mappe. Straßburg, I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1914.

Die Ergebnisse, die Weese in seiner Erstauflage vom Jahre 1897 mit der ihm eigenen Frische und mit überzeugender Sachlichkeit vortrug, haben in der Umarbeitung seines Werkes kein anderes Gesicht bekommen. Trotzdem aber hat Weese ein neues Buch geschrieben. Die Darstellung ist fast um das Doppelte erweitert. Aber diese Erweiterung des Stoffgebietes geschah aus innerer Notwendigkeit. Deshalb ist sie keine Verflachung. Sie bedeutet vielmehr eine überaus anregende und gedankenreiche Vertiefung, die die Folge einer neuen Problemstellung ist. Der Ausgangspunkt der Arbeit hat sich so verschoben, daß, wenn auch das Ziel bekannt war, notwendigerweise neue Wege gebahnt werden mußten.

Es erübrigt sich fast, auf Tatsächliches hinzuweisen. Denn alles Wesentliche der geschichtlichen und künstlerischen Beziehungen, die die Bamberger Domskulpturen mit den cluniazensisch-burgundischen Kunstkreisen und den Formanschauungen der Languedoc verbinden, ist heute schon Allgemeingut der Forschung. So sehr, daß man es kaum versteht — wenn man nur das mit sicherem Blick für das Wesen der künstlerischen Ausdrucksformen zusammengestellte, ausgezeichnete Tafelwerk durchblättert —, daß sich vormals gewichtige Stimmen gegen die Beweisführung Weeses erheben konnten.

Fast scheint es, als sei es diesen verneinenden Stimmen zu danken, daß Weese diese neue, breit und tief fundamentierte Grundlage schuf, auf der er sein Werk sich aufbauen läßt. Denn er erbringt jetzt den Nachweis, daß Bamberg aus südfranzösischen Quellen gespeist wird aus der rücksichtslosen Verneinung aller anderen Möglichkeiten der Formbeziehung. Zu dem Zweck erschien es Weese notwendig, das gesamte plastische Wollen der deutschen Kunst näher zu beleuchten. Damit erweiterte er den Rahmen der Darstellung so, daß eine Geschichte der Formensprache der deutschen Plastik des beginnenden 13. Jahrhunderts entsteht. Die Anschauungen der sächsischen Bildnerei und der süddeutschen Schulen werden in charakteristischen Einzeluntersuchungen mit der Bamberger Art verglichen. Dabei ergibt sich, daß die in dekorativen Neigungen verstrickte, mit feinem Geschmack einen weichen, lyrischen Gefühlston in monumentaler Form gestaltende sächsische Art ebenso wie die fast rückständige Anschauung der süddeutschen Plastik im Beginn des 13. Jahrhunderts in keiner Weise die Vorstufe zu der dramatisch erregten Darstellungsweise Bambergs sein kann, deren Voraussetzungen in leidenschaftlichen Gefühlsausbrüchen, in extatischen Wallungen seelischer Erregungen zu suchen sind.

Diese tiefgründige Untersuchung läßt die Charakteristik des Meisters des Georgenchores gegenüber der Erstauflage an Tiefe, an sinnlicher Kraft und Fülle, an Anschaulichkeit wesentlich gewinnen.

In ähnlicher Weise vertiefte Weese auch das Verständnis für den zweiten führenden Meister in Bamberg, für den Meister der Heimsuchung. Und zwar dadurch, daß er die Zusammenhänge mit der Plastik der Kathedrale von Reims, auf die Bezold zuerst aufmerksam machte, gehaltvoll ausspinnt. In das kennzeichnende Wesen französischer und deutscher Formanschauung kann man an kaum einer anderen Stelle einen tieferen Einblick gewinnen als in den allgemeinen Erörterungen über die französische Gotik. Daß Weese mit eindringlicher Wucht den Satz aufstellt: »Bei dem Verhältnis der deutschen zur französischen Kunst ist die Selbsttäuschung charakteristisch, deren sich der romantische Deutsche schuldig machte, indem er die Gotik selbst erfunden zu haben glaubte«, zeugt vom klarsten Erfassen geschichtlicher Tatsachen. Hoffentlich daß dieses Urteil des vielleicht besten Kenners der französischen Plastik zur Selbstbesinnung zwingt und dem journalistischen Unfug steuert, der heute in kunstgeschichtlichen Scheinuntersuchungen mit dem Begriff der Gotik getrieben wird.

Wie Weese hier den Sinn, aus dem die judendfrische, weltliche Gotik erwuchs, bis in sein innerstes Wesen hinein bloßlegt, so hat er auch die geistige und gefühlsmäßige Verankerung des mittelalterlichen Künstlers, aus dem sich unter heftigsten Kämpfen der gotische Mensch zur Freiheit losrang, mit solcher Eindringlichkeit erfaßt, daß er die geistigen Strömungen, aus denen heraus sich die mittelalterliche Formanschauung erklärt, so einsichtsvoll gestaltet, daß man Einblick gewinnen kann in die besondere Veranlagung zur schöpferischen Formgestaltung, die den Menschen des 12. Jahrhunderts zum Künstler werden läßt.

Man könnte einwenden, was daran denn Neues sei! Denn gerade diese allgemeinen Grundlagen seien schon allzu häufig dargestellt worden. Man würde Unrecht tun, wenn man nicht erwiderte, die ganze Art sei neu. Denn Weese besitzt den Blick für den inneren Sinn alles Künstlerischen. Ihm ist die künstlerische Form seelisches Erlebnis. Deshalb vermag er es, die schöpferischen Kräfte, denen ein Kunstwerk seine Entstehung verdankt, schöpferisch zu gestalten. D. h. aus der verwirrenden Fülle der geistigen Regungen einer Zeit greift er nur d i e heraus, die der künstlerischen Formgestaltung dienstbar sind. Daraus erwächst die kristallinische Klarheit in dem Wuchs aller der Bildungselemente, die den Künstler innerlich zum Schaffen anregen.

Damit ist auf das Geheimnis der starken Wirkung hingewiesen, die von diesem Buche ausgeht. Man kann sagen, es weise die kunstgeschichtliche Forschung rücksichtslos auf neue Wege. Auf Wege, die — glücklicherweise darf man es sagen — von verschiedenen Seiten schon als die richtigen anerkannt werden. Das Wesen der künstlerischen Form, die Ausdruckswerte der künstlerischen Darstellungsmittel werden als das eigentlichste Gebiet der kunstwissenschaftlichen Forschung in den Brennpunkt der Untersuchung gestellt. Der schöpferische Gestaltungsvorgang wird nachempfunden, wird schöpferisch neu gestaltet. Und auf Grund dieser Ergebnisse, die allein der sinnlichen Fähigkeit des Auges zu danken sind, wird mit philologischer Gewissenhaftigkeit und ehrfurchtsvoller Achtung vor den geschichtlichen Tatsachen mit allen kunstgeschichtlichen Hilfsmitteln das Gebäude der Erkenntnis errichtet.

Das anerkennen und aufs nachdrücklichste betonen heißt auf das kennzeichnende Wesen dieser Forschungsweise aufmerksam machen. Das tut gerade jetzt not. Denn die vielschichtige Unsicherheit der fachwissenschaftlichen Forschung, die gespreizte,

ästhetisierende, pseudophilosophische Begriffsverwirrung nimmt bedrohlichen Umfang an. Sie hat bewirkt, daß die Art der Forschung, die nicht nur geschichtlich auftritt, schon mit dem Schein der Unwissenschaftlichkeit gebrandmarkt wird.

Daß man in Einzelfragen — infolge der Verschiedenartigkeit der Ausgangspunkte des wissenschaftlichen Denkers — nach der einen oder anderen Richtung eine andere Auffassung vertreten kann, sei unbedenklich eingeräumt. So scheint mir, daß der Sinn der vorwärtstreibenden Kräfte um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert ganz allgemein in der deutschen Plastik im Gegensatz zur französischen zu ersehen sei in einer bedeutsamen Neigung zur Steigerung der Bewegung, zur Verwendung starker Bewegungsmotive, zur Auslösung leidenschaftlichen Gefühlsüberschwanges. In der Baukunst zeigt der spätromanische Stil ebenso wie die begierige Aufnahme der Gotik die gleiche Lust am Bewegten. Das würde die Erklärung abgeben, weshalb der südfranzösische Einfluß in dem deutschen Meister des Georgenchores die ursprünglichsten schöpferischen Kräfte in Wallung brachte, die im Wesen deutscher Kunstauffassung wurzeln. Schon die Apostel der Chorschranken in Halberstadt, das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin in Braunschweig, vor allem die plastischen Werke der Kölnischen und Aachener Goldschmiedeschule weisen auf die Bewegung als auf die formschaffende Kraft des beginnenden 13. Jahrhunderts hin. Die frühere romanische Gebundenheit der blockhaften Form scheint allenthalben als so niederdrückend empfunden worden zu sein, daß sich in einer hochgespannten Gegenströmung alles rücksichtslos energischen Bewegungsmotiven zuwandte.

Jedes beruhigte Sein wird aufgelöst in die Wirkungsformen der Bewegung entweder durch die inhaltliche, dramatisch gefaßte Spannung oder durch rein plastische Formen, die das Auge des Beschauers von dem ruhigen Gleiten über die zeichnerische Flächenanschauung reliefartiger Bildungen fortzog, um es in die strudelnde Bewegung der vielfältigen Schichten des Hintereinander im Raume hineinzureißen. Aus dieser Wandlung des künstlerischen Sehens und Wollens erwächst die dramatische Lebendigkeit und die äußerste Fülle rundplastischer Bewegungsmotive, die in der Straßburger Plastik ebenso deutlich wird wie in den Naumburger Stifterfiguren, um nur auf den Abschluß des monumentalen Stiles des 13. Jahrhunderts hinzuweisen.

In diesem Trieb zum Bewegten ist das Besondere der deutschen Formeigenart zu ersehen. Daraus erklärt sich die Ursprünglichkeit in allen Werken des 13. Jahrhunderts, wieviele Züge auch den Anregungen aus der französischen Bildnerei zu danken sind.

Diese Formanschauung des 13. Jahrhunderts in breiterem Rahmen zu betonen, wäre vielleicht von Wert gewesen. Zumal Weese die Leidenschaftlichkeit des Stilempfindens des Meisters des Georgenchores mit heftiger Eindringlichkeit schildert. Das Befremdende, daß ein deutscher Künstler aus südfranzösischen Formen seine besten Anregungen schöpft, wäre weniger auffallend. Auf der andern Seite ist es verständlich, daß dieser Grundzug der Kunst des 13. Jahrhunderts nicht betont wurde. Denn in dem Bestreben, die besondere Eigenart des Bamberger Stiles zu erfassen, hat Weese in den anderen deutschen Kunstkreisen gerade die Stilmerkmale nachdrücklich betont, die für die örtliche Bedingtheit des Stiles von Bedeutung waren und die ihrem Ausdruckswerte nach der Bamberger Art fremd sind.

Trotzdem — das Buch Artur Weeses muß als eines der besten über deutsche Bildnerei bezeichnet werden. Mit begeisternder Frische weist es in die Zukunft. Denn es gebietet, nur wer Augen hat, zu sehen, nur wer das Wesen des künstlerischen Ausdrucks zu erfassen vermag, sollte sich der Kunst zuwenden. *Lüthgen.*

Figurale Holzplastik. Ausgewählt und hrsg. von **Julius Leisching.** Bd. 1: Wiener Privatbesitz. Kirchliche und profane Schnitzwerke. Bd. 2: Aus österreichischen Museen und Kirchen. Wien, Schroll & Co. 1908. 2°.

Zwei stattliche Foliobände mit 63 und 100 Tafeln. Der in der Vorrede zum 1. Band in Aussicht gestellte Textband, der die stilistische Bearbeitung und Gruppierung der dargestellten Werke bringen soll, ist leider noch nicht erschienen, und so bleibt die Besprechung eine vorzeitige. Es ist, als sollte man die Nuß nach der Schale, ohne Probe des nahrungspendenden Kernes begutachten.

Das Inhaltsverzeichnis ist rein registrierend, und gibt im zweiten Teil nicht einmal Zustand und Größe der Altäre und ihrer Figuren, und bei den Einzelfiguren auch nicht die Herkunft an, so daß der Forschende auf diese Fragen ohne Antwort bleibt. Die Abbildungen selbst sind ausgezeichnet, und wohltuend ist die Auswahl. Das Material lohnt die bildliche Wiedergabe durch seine künstlerischen Eigenschaften — ein Lob, das uneingeschränkt nur wenigen modernen Publikationen von Werken der Holzplastik zukommt — und obendrein ist es in Privatsammlungen und entlegenen Orten und Kirchen schwer zugängig.

Veit Stoß sind 30 Tafeln eingeräumt, in Verein mit Pacher gibt er dem zweiten Bande seine künstlerische Prägung. Sämtliche dargestellte Werke gehören bis auf vereinzelte Ausnahmen, wie die Werke von Stammel in der Admonter Stiftsbibliothek und die Sterbestunde mit den interessanten polnischen Kostümen im Krakauer Nationalmuseum der Gotik, und im besonderen der Spätgotik an. Bei einer Bearbeitung der dargestellten Holzplastik würde eine Untersuchung der alpenländischen Arbeiten mit einer Darlegung der Kärtnerschulen am dankbarsten begrüßt werden.

Die Altäre sind naturgemäß alle oberdeutschen Ursprungs, aber auch die auf dem Wege des Kunsthandels zu den Kunstfreunden gelangten Skulpturen sind bis auf verschwindende Ausnahmen oberdeutsch, im weiteren Sinne, worunter oberösterreichisch, fränkisch, schwäbisch, bayerisch, tirolisch, kärntnerisch zu verstehen ist. — Unter den im engeren Sinne oberdeutschen Arbeiten ist Schwaben besonders zahlreich vertreten, und zwar mit einigen Stücken von allgemeinerem Interesse. Die heilige Margarethe (Taf. III, 5) Lindenholz wird als niederländisch im Verzeichnis aufgeführt, dürfte jedoch mit mehr Recht als schwäbisch angesprochen werden, der Thron erinnert an Augsburgische Renaissance. Die Anna Selbdritt der Sammlung Figdor (IX, 10) wird im Verzeichnis nach Würzburg verwiesen, wo sie jedoch nicht beheimatet ist. Dagegen ist die Zuweisung von Interesse, als Beweis für eine zuerst von Vöge in den Kunstwiss. Monatsh. II (1909), S. 11 schriftlich niedergelegte Beobachtung eines Zusammenhanges zwischen der Ulmer Plastik und der unterfränkischen Schule Riemenschneiders. Denn diese heilige Anna gehört nach Ulm und mit ihr der auf Tafel 46 als Nummer 98 wiedergegebene Rest einer heiligen Sippe und die Dreifigurengruppe einer Grablegung (Taf. XVIII, 38). Das Sippenfragment: eine sitzende heilige Anna mit einem hinter ihr stehenden und nur im Oberkörper sichtbaren Mann mit Kopftuch und Rolle entstammt einem der von Baum dem Daniel Mauch zugeschriebenen Sippenaltäre aus den ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts. Einem der feinsten Bildhauer Ulms vom beginnenden 16. Jahrhundert ist der aus Wiblingen bei Ulm stammende Rest einer Grablegung mit den knienden Figuren des Joseph von Arimathia mit dem Leinentuch, der die Hände ringenden Maria Magdalena und des Johannes zuzuschreiben. Hier ist die Nähe Riemenschneiders am fühlbarsten in den Typen und in der Zartheit von Form und Ausdruck, und man möchte das Werk einem unmittelbaren Schüler des unterfränkischen Meisters zuweisen. Daß

dieser gleichzeitig mit Ulmer Gewohnheiten vertraut ist, zeigt die Gewandbehandlung. Das schöne Werk hat mit dem aus Reichenbach O.-A. Geislingen stammenden und von Baum der Werkstatt Mauchs zugewiesenen Rest einer heiligen Sippe in der Rottweiler Lorenzkapelle die nächste Verwandtschaft. — Demgegenüber wären die Engel (Taf. XVII, 36. 37) (Sammlung Graf Wilczek) nach Würzburg und an Riemenschneiders Werkstatt zu verweisen. Die weibliche Reliquienbüste (XXXI, 59) ist so stark gotisch, daß man sie ganz an den Anfang des 15. Jahrhunderts, wenn nicht gar früher rücken muß.

Mit Einzelnotizen ließe sich die Geduld des Lesers auf eine harte Probe stellen, es sei hier nur noch auf einige Nummern verwiesen, die seit dem Erscheinen des ersten Bandes ihren Aufenthaltsort gewechselt haben. 1 (Tafel 1), 140 (Tafel 66) und 142, 143 (Tafel 68) befinden sich jetzt im Städtischen Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Schütte.

Folnesics, Hans, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XXV. Jahrhunderts in Dalmatien. 170 Seiten. Sonderabdruck aus Jahrbuch des kunsthist. Instituts der K. K. Zentralkommission f. Denkmalspflege. VIII. Wien 1914. 4°.

Die Kunstwissenschaft ist noch immer auf einem wichtigen Gebiet nicht unabhängig von einem Maler und Architekten des XVI. Jahrhunderts, Giorgio Vasari. Zwar haben Kallab und andere Forscher die literarischen Quellen der »Lebensbeschreibungen« aufgedeckt und nachgewiesen, wo Autopsie oder nur Berichte von anderen zugrunde liegen. Auch ist ja längst erkannt, daß ein gewisser Lokalpatriotismus das Urteil des Aretiners beeinflußt hat; aber das alles hindert nicht, daß die Kunst des westlichen Italien besser erforscht ist als die Adriagebiete, ausgenommen die venezianische Malerei, für die Vasari auch schon Interesse hatte. Doch hat vor einigen Jahren eine gründliche Durchforschung der bisher vernachlässigten Küstengebiete eingesetzt, der österreichischen wie der italienischen, durch Kunsthisrotiker beider Staaten. Die Adria ist im Mittelalter und in der Renaissance kein trennendes Meer gewesen. Einzelne Künstler haben hüben und drüben gearbeitet; und wieder erweist es sich auch hier, daß zeitweilige politische Abhängigkeit auch Stilbeeinflussung nach sich zieht. Die Italiener [1]) rechnen deshalb Dalmatien, Istrien und das Küstenland zu Italien. Sie übersehen meist dabei, daß die Einflüsse hinüber- und herübergingen; während die österreichischen Gelehrten den italienischen Einfluß anerkennen, aber auch die besondere Begabung der Dalmatiner, ihre handwerkliche Tüchtigkeit im Steinbau, ihre gute bildhauerische Steinbearbeitung, die ihnen eigene Formensprache, wie endlich die Befruchtung auf Italien anerkannt haben. — Folnesics' Studien konnten sich auf ein paar gute Vorarbeiten stützen. Die beste (Dagobert Freys Untersuchung über den Dom von Sebenico und Moles dazugehörige Urkundenpublikation im Jahrbuch der Zentralkommission VII, Wien 1913) konnte er leider erst nach dem Abschluß seiner Forschungen einsehen; für ein genaues Studium des Gebietes aber werden diese wenig älteren Arbeiten neben der jüngeren stets herangezogen werden müssen. Um so mehr, da sie sich in glücklicher Weise ergänzen.

---

[1]) Venturi führt in seinem Register der Storia dell 'Arte Italiana VI. Trau, Sebenico, Spalato, Ragusa und Triest unter den italienischen Städten auf; und in der Monografien-Serie »Italia Artistica« sind die Hefte 22 und 79 diesen Gebieten gewidmet. Was würde man im Ausland sagen, wenn deutsche Kunsthistoriker französische, belgische oder polnische Gebiete, die vor Jahrhunderten zu Deutschland oder Preußen gehörten und damals kulturelle Zusammenhänge mit diesen besaßen, als deutsche Kunststätten veröffentlichen würden?

Folnesics will die Stilentwicklung des einzelnen Kunststätten geben; und da kommt unversehens — vielmehr es war bei konsequenter Durchführung kaum zu vermeiden — die zusammenhängende Schilderung des einzelnen Künstlers etwas zu kurz. Es ist zu bedauern, daß er nicht außer den kleinen Zahlenübersichten zu Anfang einiger Kapitel eine große chronologische Tabelle dem Buch vorangestellt hat. Das Neben-, Mit- und Nacheinander der einzelnen Arbeiten und Persönlichkeiten wäre dann klarer und bequemer zu übersehen. Für einzelne Werke — Bauten und Portale — hat er die Unterscheidung der einzelnen Stilphasen durch graphische Darstellungen (z. B. S. 41, 43, 47) in wertvoller Deutlichkeit gegeben.

Bis ins fünfzehnte Jahrhundert hinein baute man in Dalmatien in romanischem Stil; Folnesics weist für diese Epoche süditalienischen Einfluß nach. Um 1420 kam die inselreiche Küste unter venezianische Gewalt und mit den neuen Herren drang die Gotik hier ein, die selbst erst relativ spät — zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts — in der Lagunenstadt zur Herrschaft gekommen war. Sehr nützlich ist's, daß Folnesics die einzelnen Phasen der venezianischen Dekoration schildert, um den ständigen Zusammenhang mit Dalmatien durch Jahrzehnte hindurch klarzustellen.

Nach Sebenico kam die ältere Gotik Venedigs durch einen Sohn Pier Paolos delle Masegne[2]), Antonio, der 1435—1441 als Dombaumeister daselbst nachzuweisen ist. In Spalato führte sie damals Bonino da Milano ein. Während in dem südlicher gelegenen Ragusa Onofrio Giordano aus La Cava (bei Neapel) Bildwerke (Kapitäle) für den Rektorenpalast in romanischen Formen bildete. Außerdem vollendete er 1438 hier den Onophriusbrunnen, jene interessante Anlage mit einer flachen Kuppel als Bekrönung (Abb. S. 90). Folnesics folgert aus dem Vorhandensein eines zweiten kleineren Brunnens und einer alten Beschreibung, daß noch ein zweites Projekt vorgelegen hat und gibt eine Rekonstruktion desselben. Sie hat entschiedene Ähnlichkeit im Aufbau mit der Fonte Maggiore zu Perugia (aus Niccolò Pisanos Werkstatt). Es stützt das nach meinem Dafürhalten Folnesics' Hypothese, doch erwähnt er merkwürdigerweise diese Übereinstimmung nicht. Auf jeden Fall wäre das Zurückgehen auf ein soviel älteres Vorbild beachtenswert.

Einen Markstein in der Kunstentwicklung Dalmatiens bildet das Datum des 22. Juni 1441, da Giorgio Orsini an Stelle Antonios Bauleiter des Doms von Sebenico ward. Er verdankt dieser Stadt seinen Namen, die Venturi noch irrtümlich für seine Heimat hält. Tatsächlich war er aus Zara gebürtig. Er kennt die damals neueste Bildnerei Venedigs; ja Folnesics versucht nachzuweisen, daß er mit Giovanni und Bartolomeo-Buon die Porta della Carta geschaffen hat. Es leuchtet das, stilkritisch betrachtet, durchaus ein; doch bleibt zu bedenken, daß diese prunkhafte Dekoration erst am 10. November 1438 in Auftrag gegeben wurde und nicht — wie im Kontrakt gefordert wurde — nach anderthalb Monaten vollendet war; vielmehr es wurde 1442 noch an ihr gearbeitet. — Giorgios Tätigkeit hat sich nicht auf Sebenico beschränkt. Die Arbeit wurde hier zeitweilig wegen Geldmangel eingestellt, aber auch sonst scheinen ihm lockende Aufträge oft in andere Städte geführt zu haben.

Über dreißig Jahre seines arbeitsreichen Lebens, sein Stil, dessen Herkunft und Einflußsphäre sind durch die neunlichen Forschungen ziemlich klargestellt. Und darüber sind heute alle Kenner der dalmatinisch-venezianischen Kunst einig: Giorgio gehört zu

[2]) Venedigs Bildnerei hat gelegentliche, wichtige Einflüsse Toskana zu verdanken. Fürs erste Viertel des Quattrocento war das in der Hauptsache schon bekannt. Unlängst hat Planiscig (im Jahrbuch des Allerhöchst. Kaiserhauses XXXIII, 1916, S. 29ff.) auch für die älteren Generationen solche Zusammenhänge nachgewiesen.

den interessantesten Meistern dieses Kulturkreises im Quattrocento. Er beherrschte die phantastische Dekorationsweise der venezianischen Spätgotik mit einer verblüffenden Virtuosität, während er dem aus anderem Formempfinden geborenen Stil der Frührenaissance ohne eigentliches Verständnis gegenüberstand. Ebenso deutlich wie seine Ornamente offenbaren seine figürlichen Bildnereien ein starkes, eigenwilliges Temperament. Malerische Wirkung besitzen beide. Als Baumeister hat er so kühne, neuartige Konstruktionen versucht, daß es manchem Forscher, wie etwa Frey, unmöglich schien, ihn ganz unter die Gotiker einzuordnen. Aber würde man Bruneleschi, wenn er einzig die Florentiner Domkuppel (ohne die Laterne) und keinen weiteren Bau in der Arnostadt geschaffen hätte, unter die Architekten der Renaissance rechnen dürfen?

Es ist ja kein vereinzelter Fall, daß zu Beginn einer neuen Stilepoche die ältere Manier noch einige besonders schöne Blüten hervorbringt, weil die neue Zeit hier nicht nur durch die Konkurrenz befruchtend wirkte. Das westliche Italien hat Jacopo della Quercia und Ghiberti besessen, die trotz des unleugbaren Einflusses der Antike durchaus Gotiker waren. Und dasselbe gilt für Giorgio da Sebenico. — Die erstaunlich-lebensvolle Wirkung seiner Gestalten, den großartigen, fast pathetischen Eindruck seiner besten Kompositionen, den malerischen Reichtum seiner Dekorationen kann man nur teilweise aus seiner Lehrzeit in Venedig und dem von Frey vermuteten Einfluß Donatellesker Kunstwerke in Padua erklären. Die Hauptsache bleibt die persönliche Leistung. Ohne Mühe kann man an seinen Werken anatomische Fehler nachweisen, die jüngere und weniger kühne Bildner vermieden haben, aber ihren Gestalten fehlt das Leben, fehlt die überzeugende Kraft, die Giorgios vollkommensten Schöpfungen, wie etwa der Caritas an der Loggia dei mercanti zu Ancona innewohnt. Man mag auch die simple Aneinanderreihung von Köpfen in den Friesen des Domchors von Sebenico und am Portal von S. Francesco zu Ancona (Abb. Fig 50 und 65) ein allzu primitives Schmuckmotiv nennen, aber daneben muß man die Wucht dieses Ornamentes, auch als Begrenzung, anerkennen. Zudem sind die von Giorgio selbst gearbeiteten Köpfe als Typen vortrefflich.

Er beginnt 1441 seine Tätigkeit als Baumeister und Bildhauer in Sebenico; 1448 übernimmt er Altar und Tabernakel für den heiligen Anastasius in Spalato zu errichten; auch die Kapelle des hl. Rainer soll er hier bauen. Im nächsten Jahre verpflichtet er sich für Arbeiten in Pago. 1452 verspricht er in Ancona die Loggia dei mercanti zu schaffen, die 1556 nach einem Brande in Erdgeschoß verändert wird. Er bildet für die mittelitalienische Küstenstadt auch das Portal von S. Francesco und beginnt hier 1460 die Fassade von S. Agostino, die 1494 nach seinen Plänen von andern Künstlern vollendet ward. In den fünfziger und sechziger Jahren muß er auch öfters in Sebenico gewesen sein (man vergleiche Moles Urkunden-Publikation). Er hatte hier, in Ancona, und in Venedig Grundbesitz. — Außerdem bekam er in seiner Heimat Zara zu tun. Als Nachfolger Michelozzos war er 1464/5 am Rektorenpalast von Ragusa beschäftigt; 1466 verspricht er wiederum nach Pago zu kommen; in den siebziger Jahren ist er dann wieder in Sebenico nachzuweisen; 1476 wird er als verstorben erwähnt.

Neben ihm treten aber in den sechziger Jahren zwei andere für Dalmatien wichtige Meister auf; Andrea Alexi aus Durazzo und Niccolò Fiorentino. Siè bringen (vielmehr in der Hauptsache war Niccolò der Gebende) die toskanische Renaissance an die Adria. Andrea ward 1452 von Giorgio für figürliche und dekorative Arbeiten verpflichtet (Frey, a. a. O., S. 153, Nr. 98); 1467 vollendet er das Baptisterium in Traú und übernimmt zusammen mit Niccolò 1468 die Kapelle des Beato Orsini am Dom ebenda zu errichten. Von Niccolò werden noch andere bildnerische Arbeiten in Trau und Ragusa nachgewiesen.

Das Baptisterium von Trau, an dem er wohl schon Anteil hatte, ist der erste Bau der Renaissance in Dalmatien. Die Wände sind in flache Muschelnischen mit korinthischen Pilastern aufgelöst. Weiter oben zieht sich ein Fries mit nackten, sehr frisch bewegten, Guirlanden tragenden Engelknaben hin. Das Gewölbe ist kassettiert, aber spitzgieblig im Querschnitt und nach unten durch einen malerischen Blattfries, wie Giorgio ihn ausgebildet, abgeschlossen. Das sind die Nachklänge dalmatinischer Gotik. Freilich man darf nicht vergessen, daß kein schaffender Künstler von heute, und noch weniger einer der Renaissance prinzipiell nur von einer Stilart lernt. Derbe Putten mit Guirlanden (nur einfacher in den Bewegungsmotiven) hat auch Jacopo della Quercia am Grabmal der Ilaria del Caretto angebracht; und zweifellos sind sie beide Male der Antike entlehnt. Auch Giorgios Caritas ist sicher von einer antiken Gruppe inspiriert (was ihren Wert ja nicht herabsetzt) und schon Giovanni Pisano hatte eine Venus am Pfosten der Pisaner Domkanzel nachgebildet. Aber was sie gestalteten, war doch Gotik, und so fügen sich diese Statuen, aus demselben Formempfinden, wie die Dekoration geschaffen, durchaus selbstverständlich ihren Schöpfungen ein.

Und prinzipiell das Gleiche gilt in der Hauptsache von Andrea Alexi und Niccolò Fiorentino; beide bilden die klassischen Bauteile der Antike nach; und ihre Skulpturen sind aus dem gleichen, architektonischen Empfinden erwachsen. Ihre Gestalten stehen fester auf dem Boden, sind von schweren, faltenreichen Gewändern umhüllt und im Haupteindruck gradlinig und streng, wie die sie umgebende Baulichkeit. —

Die Orsinikapelle ist viel reicher als das Baptisterium, Nischen mit Statuen oder halbrunde Fenster werden von Säulen flankiert, auf denen nackte Engelknaben stehen. Drüber ist ein friesartiger Streifen mit Pilastern und Tellerfenstern; darunter ein breiter gezeichneter Sockel mit Engelknaben, die Fackeln tragend aus halboffnen Türen schlüpfen. Auch dies Motiv ist antiken Sarkophagen entlehnt, und nach den Typen könnten einige der Knaben Verwandte von Donatellos musizierenden Engelkindern am Paduaner Hochaltar sein. Ähnliche antike Vorbilder mögen hierfür die Verantwortung tragen. — Ein Kassettiertes Tonnengewölbe bildet den Abschluß, die Pfeiler am Eingang sind mit derben Kandelabern, einem auch in Toskana beliebten Motiv, geschmückt. Hier ist keine gotische Form mehr. Auch die schmalen Architekturglieder sind durchweg Renaissance; und das wichtigste: Es gibt in Italien kaum eine zweite Kapelle aus diesen Jahren, die so reich, so einzig nur mit Skulpturen geschmückt und architektonisch so streng und konsequent gegliedert ist. Nur durch die Abhängigkeit von antiken Vorbildern ist solche Stilreinheit zu erklären. Freilich dürften neben dem Äshulap-Tempel von Spalato, den Folnesics als Vorlage vermutet, noch andere antike Innenräume mit reicherer Dekoration hier Pate gestanden haben. — Die einzelnen Statuen und Reliefs sind von den Spezialforschern immer wieder ein wenig anders unter Niccolò, Andrea und ein paar Gehilfen verteilt worden. Rein künstlerisch enttäuschen sie bei näherem Zusehen. Wie Niccolò überhaupt n. m. D. jetzt öfters überschätzt wird. Er war ein für Dalmatien wichtiger Übermittler des neuen Stils, aber als Bildhauer reicht er nicht an Giorgio heran. Seine Bauten sind künstlerisch, seine Bildwerke nur lokalgeschichtlich von Bedeutung. Die großen Heiligenfiguren haben neben einem gewissen Naturalismus eine in Dalmatien neue statuarische Ruhe, die an römische Antike gemahnt. Daneben versucht er eigenartige Motive. Man beachte die Engelknaben unter dem wallenden Mantel der Christusstatue auf dem Friedhof von Traú (Abb. S. 142) und das anmutige Relief der Marienkrönung (Abb. S. 147) in der Orsinikapelle mit der antiken runden Bank, auf deren Lehne sich Himmelskinder stützen, während die Hauptgruppe an Bicci di Lorenzos großes Terrakottarelief

an der Fassade von S. Maria Nuova zu Florenz erinnert. Aber es fehlt das Können, diese Einfälle zwingend zu verbildlichen. Auch bei der Totenklage am Sobota-Grabmal ist der pathetische Ausdruck Donatellesker Kompositionen angestrebt, aber trotz Übernahme mancher Gesten nicht erreicht.

Schon Frey (a. a. O. S. 116) hatte eine zunächst überraschende Ähnlichkeit in der Komposition zwischen Donatellos Marmorrelief der Geißelung Christi im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 27) und dem Hochrelief mit derselben Darstellung am Anastasius-Altar bemerkt. Das Werk in Spalato gilt urkundlich als Werk Giorgios, und n. m. D. ist auch aus stilkritischen Gründen der Meister von Sebenico als Autor anzusehen. Die leidenschaftliche Bewegtheit, die Tendenz aufs intensivste den Eindruck der Situation zu geben, entspricht ebensosehr seinem Stil, wie die malerische, fast könnte man sagen, impressionistische Modellierung, während solches alles bei Niccolò, den Folnesics für den Meister beider Reliefs anspricht, niemals anzutreffen ist. Darf man bei solchem Tatbestand, wo zudem das Berliner Relief qualitativ viel besser ist als Niccolòs gesicherte Werke, aus ähnlicher Gruppierung und ähnlichen Gesten auf denselben Meister schließen, in einem Jahrhundert, wo Kompositionen vielmehr als heute Gemeingut waren? Besser keine Erklärung für mögliche, doch keineswegs sichere Zusammenhänge, als eine so unwahrscheinliche. —

Dalmatien ist auch als Heimat von einigen Künstlern wichtig, wie Dalmata und in weiterem Sinne Francesco Laurana (aus Istrien), die hauptsächlich in Italien und z. T. auch in Frankreich tätig waren. Ihrer wenig bekannten Frühzeit kommen auch die neuen Forschungen zugute. — Folnesics weist Dalmata hypothetisch — Venturis Vorschlag folgend — zwei Statuen in der Orsinikapelle zu und schlägt außerdem von sich aus den Dalmatiner für die Sebastiansstatue in S. Maria sopra Minerva zu Rom (3. Kapelle links) vor, die irrtümlich sonst Mino da Fiesole genannt würde. In Burckhardt-Bodes Cicerone und bei Venturi gilt, wie schon bei Vasari, Michele Marini als Autor dieses Werkes, und auf jeden Fall scheint mir der Stilzusammenhang mit Dalmata (man vergleiche seine gesicherten Arbeiten in S. Clemente und den S. Petersgrotten zu Rom) nicht überzeugend, während der Faltenstil des Evangelisten Johannes mit dem kurzen, lockigen Haar (Abb. S. 144) gewisse Verwandschaft mit Dalmatas reifen Werken in der Tiberstadt besitzt. (Merkwürdig ist es übrigens, daß zwei Statuen in der Orsinikapelle diesen Heiligen darstellen sollen.) Vielleicht wäre auch eine Verwandschaft zwischen einigen der fackeltragenden Putten am Sockel der Orsinikapelle mit den zwei Engelknaben am Grabmal Gianelli in Ancona (Alinari Nr. 17660) festzustellen.

Ein Madonnenrelief über dem Portal der Franziskanerkirche von Lesina weist Folnesics Laurana zu. Leider ist die beigegebene Abbildung (S. 148) nicht allzu deutlich im Klischee und andere mir leider nicht bekannt, daß ohne Autopsie des Originals ein Urteil über diese vielleicht wichtige Entdeckung unmöglich ist. — Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß Laurana an den dekorativen Reliefs in S. Francesco zu Rimini mit gearbeitet hat, wie auch daß hier venezianisch-dalmatinischer Einfluß in mehreren Kapellen entscheidend war. Die Teilung der Stirnpfeiler ist in diesen sehr verschieden, d. h. zwei Typen sind deutlich erkennbar. Bei den von Toskanern (Alberti) entworfenen sind die horizontalen Profile flacher und die Formen antikisierend; bei den mindestens zum Teil von venezianisch-dalmatinischen Bildnern geschaffenen aber sind die wagerechten Teilungen sehr stark betont, ähnlich wie an der Porta della Carta und einigen Arbeiten Giorgio Orsinis. Die reichen Architektur-Hintergründe in flachstem Relief, die nach Donatello und Ghiberti nur sehr selten in Florenz vorkommen, finden sich in Rimini (Sarkophag des Sigismondo

Malatesta) und bei Lauranas Werken in Neapel (Triumphbogen) und der Mastrantoniokapelle in Palermo. (Agostino di Duccios Einfluß auf den Reliefstil im Tempio Malalestiana möchte ich allerdings doch höher einschätzen als den Matteos de' Pasti.) Auch nach Urbino hin hat Laurana Einfluß gehabt: Die Evangelisten der Palermitaner Kapellenfassade kommen auch als Sockelreliefs an der Sakramentskapelle von S. Francesco zu Urbino vor. (Das Rankenwerk dieser Dekoration ist z. T. jüngeren Datums.) Übrigens hat schon Venturi Reliefporträts des Urbinatinischen Herzogspaar, die sich heute in Pesaro befinden, als Arbeiten Lauranas nachgewiesen.

So geben Folnesics' Untersuchungen die Möglichkeit neuer Perspektiven. Man wird in Einzelheiten nicht immer seiner Meinung sein, wie das schon angedeutet wurde. Auch die Zuweisung einiger kleiner Reliefs und eines Fensters mit Donatellesken Motiven am Rektorenpalast von Ragusa an Michelozzo ist etwas gewagt; da sonst bei dem Genossen Donatellos solche Entlehnungen nicht bekannt sind; vielmehr ihr Geschmack war in der dekorativen Architektur recht verschieden. Die Bedeutung der »Studien« aber liegt in dem Umstand, daß statt einer Aneinanderreihung von Künstlernamen und Werken das Werden des Stils in einem abgelegenen, interessanten Kunstgebiet in großen Linien zum ersten Male und zweifellos in der Hauptsache richtig geschildert worden ist. *F. Schottmüller.*

Bau- und Kunstdenkmäler des Küstenlandes. Aquileja, Görz, Grado, Triest, Capodistria, Muggia, Pisano, Parenzo, Rovigno, Pola, Veglia usw. Herausgegeben von **Hans Folnesics** und **Leo Planiscig.** 1916. Kunstverlag Anton Schroll u. Co. G. m. b. H., Wien.

Das vorliegende Werk, eine große Mappe mit 21 Lichtdrucktafeln und 43 Seiten Text, in den kleinere Abbildungen eingestreut sind, veröffentlicht die Kunstwerke von Istrien und jenem schmalen Landstreifen, der westlich von Venetien, nördlich von Kärnten und östlich von Krain begrenzt wird. Der westlichste Teil mit Aquileja und Gradisca, eine flache Ebene, die kaum mit schwersten Menschenopfern längere Zeit zu verteidigen war, wurde vom Juni 1915 bis 1917 den einmarschierenden Italienern kampflos überlassen. Görz hat mehr als ein Jahr standgehalten; und es dürften nur Ruinen der einst blühenden, freundlichen Stadt am Abhang des Gebirges sein, die der Feind schließlich für Monate nur in Besitz nahm. Die Städte Istriens haben bis heute kaum gelitten. — Auf jeden Fall aber ist diese Veröffentlichung, die im Oktober 1915 abgeschlossen wurde, durch die Gefährdung und die leider inzwischen erfolgte teilweise Zerstörung der abgebildeten Kunstwerke besonders wichtig.

Die interessantesten Bauten, die Dome von Aquileja, Triest, Parenzo und Pola wurden im Zusammenhang besprochen. Allen Tafeln sind außerdem kurze Erklärungen beigegeben; die nötigsten Daten sind gebucht und Literaturnachweise beigefügt. — Manche der Tafeln überraschen und erfreuen durch malerische Wirkung, weil die interessanten Denkmäler sehr günstig aufgenommen wurden; und die Einzelheiten sind durchgehends klar, daß ein wirkliches Studium an ihnen möglich ist.

Der inländische Teil des Bezirks hat zwischen dem fünften und achten Jahrhundert die Invasionen der Goten, Longobarden, Avaren und Slawen erlebt. Trotzdem sind auch hier Spolien der römischen Antike und frühchristlichen Zeit erhalten; die wichtigsten sind Mosaiken und Kapitäle. Auch fast alle Arbeiten der späteren Jahrhunderte sind abhängig von Italien (meist Venedig) oder Byzanz, obwohl das Land politisch die längste Zeit — seit dem frühen Mittelalter — zu Deutschland gehörte. In der Domapsis

von Aquileja ist Heinrich II. mit seiner Gemahlin, seinem Sohn und Popo, dem damaligen Patriarchen der Stadt und Hofkaplan des Kaisers, gemalt. Ein deutscher Patriarch, Marquand von Randeck, war es, der den Dom nach dem schweren Erdbeben von 1348 wieder hergestellt hat. Görz war seit Otto III. kaiserliches Lehen, fiel 1500 an die Habsburger und ist nur ein Jahr (1508/09) und in der napoleonischen Zeit elf Jahre französisch gewesen. Triest gehört seit 535 Jahren zu Österreich. —

Sein Dom, eine fünfschiffige Basilika von etwas unregelmäßiger Bildung, erhielt seine heutige Gestalt zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, als zwei (oder drei) ältere Kirchen zu einer größeren verschmolzen wurden. In den seitlichen Apsiden sind Mosaiken aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert erhalten, die Stilverwandtschaft mit den zur gleichen Zeit entstandenen in San Marco besitzen.

Auch in Parenzo finden sich solche, dazu sehr schöne Wandinkrustationen aus farbigen Marmorplatten mit dem Monogramm des Bischofs Euphrasius, des Erbauers der Kirche (535—543), und unter dem modernen Fußboden des linken Seitenschiffs wurden antike Fußbodenmosaiken aufgedeckt, die von dem ersten Oratorium in einem heidnischen Wohnhause stammen. Sehr wichtig erscheint hier der Hinweis, daß erst nachträglich das altchristliche Symbol des Fisches dem Rankenwerk eingefügt wurde; während bei den Fußbodenmosaiken im Dom von Aquileja die Jonasgeschichte von antik-römischen Genremotiven (bootfahrenden Putten) eingefaßt ist.

Die Dome von Aquileja, Parenzo und Grado besitzen Korbkapitäle mit Kämpfern, wie sie auch S. Vitale in Ravenna besitzt, als Wahrzeichen unmittelbaren Zusammenhanges mit Byzanz. Die Bedeutung gerade dieser Architekturteile, d. h. der Kapitäle, für die Datierung eines Baues oder den Nachweis älterer Anlagen tritt beim Durchblättern der Tafeln immer wieder zutage; so bei den Domen von Aquileja und Triest, wo die Kapitäle aus jüngerer Zeit Umbauten und Anbauten zeitlich bestimmen helfen. —

Neben Pellegrino da San Daniele, dem wichtigsten Künstler des Friaul, der 1503 den Hauptaltar des Doms von Aquileja schuf, sind Malereien von Antonio Vivarini in Parenzo, von Cima da Conegliano in Capodistria (1513), von Vittore Carpaccio ebenda und in Pirano und von Girolamo da Santa Croce vorhanden. Auch die Trecentomalerei Venedigs ist im Museum von Triest vertreten.

Von den Skulpturen mögen uns die frühe Madonnenstatuette im Dom von Aquileja, deren aus Verona stammende Schwester das Berliner Kaiser Friedrich-Museum besitzt (Wulff Nr. 1771), die deutsche Pieta des fünfzehnten Jahrhunderts und die Grabmäler della Torre ebenda, venezianisch-gotische Statuen, wie endlich Pacassis pompöse Barockbrunnen in Görz Erwähnung finden. Unter den mittelalterlichen Silberarbeiten in Parenzo, Veglia und Grado ist die letztgenannte Pala künstlerisch und kunsthistorisch die wichtigste.

Die Reichhaltigkeit des gut veröffentlichten Materials konnte in diesen Zeilen nur angedeutet werden. Auf seine frühmittelalterlichen Denkmale, so viele köstliche auf kleinem Raum, darf das Küstenland besonders stolz sein. Ihr malerischer Eindruck ist oft durch spätere An- und Einbauten gesteigert, die auch ihrerseits als Urkunden der eignen Entstehungszeit Beachtung verdienen. *F. Schottmüller.*

Georg Wolff. Mathematik und Malerei. Mathematische Bibliothek, B. G. Teubner, Nr. 20/21, 1916. 74 Seiten, 18 Figuren, 35 Abbildungen.

In leicht faßlicher didaktischer Form werden hier die weit verstreuten Forschungsergebnisse zusammengefaßt, die über die Anwendung der Perspektive in der Malerei —

hauptsächlich von G. J. Kern seit seiner Leipziger Dissertation — u. a. Publikationen der letzten Jahre entstanden sind. Eine beachtenswerte kleine Schrift, die, wie der Verfasser einleitend bemerkt, den Zweck verfolgt, die Mathematiker mehr auf die Kunst zu lenken, dem angehenden Künstler Winke zu geben und den Studierenden der Kunstwissenschaft in ein ihm im allgemeinen wenig bekanntes Gebiet einzuführen.

Dem Kunsthistoriker wollen wir es besonders empfehlen, damit er an Hand des kleinen am Schlusse aufgeführten Literaturverzeichnisses sich an die ausführlicheren Schriften über dieses Gebiet heranwage. Möge ihn der erste Teil der Wolffschen Arbeit, die rein mathematisch die Probleme der Luft- und Linearperspektive, des Fluchtpunktsatzes, des Augen- und Distanzpunktes erörtert, nicht verdrießen; auch hier wird er — wie in dem Absatz über die Bestimmung und Größe der Distanz — interessante künstlerische Fragen aufgeworfen finden.

Im zweiten Teil folgt nach einer Angabe über die Methode der mathematischen Rekonstruktion eines Kunstwerkes und die Ziele der Bilderuntersuchung der inhaltlich übersichtlichste und lehrreichste Abschnitt der Abhandlung, in dem der Verfasser an einigen Beispielen die geschichtliche Entwicklung der Perspektive in der Malerei zusammenzustellen versucht.

Die ältesten uns erhaltenen Zeichnungen aus der sogenannten paläolithischen Periode sind in linearer Profildarstellung gegeben; von einer eigentlichen Tiefenwirkung kann hier noch nicht die Rede sein. Auch bei den Babyloniern und Ägyptern läßt sich noch keine eigentlich räumliche Wirkung feststellen. Bei der Beurteilung der griechischen Malerei stoßen wir insofern auf große Schwierigkeiten, als nur wenige Bruchteile erhalten sind: die Vasenmalerei kann keineswegs als hinreichender Ersatz für die zerstörten Meisterwerke der Wandmalerei, die literarisch bezeugt sind, angesehen werden.

Indes setzt die »Konstruktion«, d. h. die methodische Anwendung bestimmter Regeln für die lineare Wiedergabe des Raumes, schon in der griechischen Zeit nachweisbar ein, wenn auch, vom mathematischen Standpunkt aus betrachtet, die Konstruktion »unrichtig« ist. Zahlreiche Beispiele liefern in Pompei und Herkulaneum erhaltene oder von dort stammende Wandmalereien, die als symmetrische Ansichten gedacht sind. Das Wesen dieser Konstruktionen beruht auf der Einführung einer idealen, vertikalen Halbierungsachse, auf der, in gleichen Abständen voneinander, die Schnittpunkte der korrespondierenden Tiefenlinien liegen, die für jede Bildhälfte, unter sich, parallel verlaufen. Aus den pompeianischen Gemälden sowohl wie den überkommenen Schriften des Euklid scheint hervorzugehen, daß die Griechen zwar die Eigenschaft der Verjüngung, aber nicht den Fluchtpunktsatz kannten. Über Vitruvs Standpunkt ist man sich nicht im Klaren.

Jedenfalls muß man wohl bis zu Ambrogio Lorenzetti gehen, um den Fluchtpunkt der Einzelebene erstmalig einwandfrei festzustellen. Seine Verkündigung von 1344 ist bis jetzt das erste Bild der Kunstgeschichte, in dem sich ein Fluchtpunkt für alle Tiefenlinien einer Ebene nachweisen läßt.

In kurzen Andeutungen weist der Verfasser die Verdienste Brunelleschis, Masaccios (der u. a. die perspektivische Schrägansicht zur Darstellung brachte) und Botticellis (Ellipsenkonstruktion) nach und verweilt dann länger, nach Erläuterung der Construzione legittima, bei den Konstruktionszeichnungen des Uccello, der nach Kerns Ansicht die Absicht hatte, seine erstaunlichen Konstruktionen zu einem Lehrbuche der Perspektive zu verwerten.

Die italienische Lehre von der Konvergenz der Tiefenlinien einer Ebene dürfte durch Burgund zu den Gebrüdern von Eyck gelangt sein. In dem Londoner Arnolfinibild wendet

Jan van Eyck noch zwei Fluchtpunkte an, den einen für die Tiefenlinien des Fußbodens, den anderen für die der Decke. Dagegen fand Kern bereits bei Petrus Cristus einen einheitlichen Fluchtpunkt, doch führen seine Zeitgenossen und Nachfolger das Gesetz noch nicht allenthalben durch.

Jedenfalls steht fest und wird durch die Untersuchungen über die Perspektive des Trecento klar bewiesen, daß dem Fluchtpunkt des Raumes der Fluchtpunkt der Einzelebene voranging, was für die Geschichte der darstellenden Geometrie wie für die Kunstgeschichte von außerordentlicher Bedeutung ist. Ob man mit Kern Jan van Eyck als den Entdecker des Fluchtpunktes für die nordische Malerei annimmt — die Hypothese hat den Vorzug großer Wahrscheinlichkeit — oder mit Doehlemann die Entdeckung des Fluchtpunktgesetzes bei den Nordländern auf eine spätere Zeit verlegt, ist m. E. von weit geringerer Bedeutung als die nunmehr gewonnene Erkenntnis des Entwicklungsprozesses, den die Raumdarstellung in der Kunst bis zur Auffindung des Fluchtpunktes durchlaufen hat.

Die italienische Hochrenaissance weist in ihren größten Malern zugleich die bedeutendsten Theoretiker auf. Den Höhepunkt bildet Leonardo, in dessen Leben die Mathematik eine bedeutsame Rolle spielte. Sein Abendmahl ist das klassische Beispiel eines konstruierten Gemäldes. Von den literarischen Arbeiten Leonardos nimmt der Verfasser nur kurz Notiz, um allerdings etwas plötzlich an einem Werke des Tizian dessen perspektivische Raumkunst darzutun.

Die Perspektive der italienischen Hochrenaissance gelangte durch den regen wissenschaftlichen und künstlerischen Verkehr nach dem Norden. Dürer wurde ihr Hauptvermittler und -förderer. Seine italienischen Reisen brachten ihn mit bedeutenden Mathematikern und Künstlern in Verbindung und veranlaßten die leicht empfängliche Natur zu selbständigen Forschungen auf diesem Gebiet. Mit der dem Deutschen angeborenen Gründlichkeit suchte er durch das Studium der Werke des Vitruv, des Viator u. a. in die schwierige Materie einzudringen, um dann auch in grundlegenden literarischen Werken seine Erfahrungen aufzuzeichnen. In seinen späteren künstlerischen Werken war ihm die Befolgung der Perspektive strenges Gesetz. Sein Einfluß auf die deutsche Kunst ist recht bedeutend gewesen — viel bedeutender noch, als der Verfasser es in seiner gar zu gedrängten Behandlung dieses Kapitels zum Ausdruck bringt, wohl auch wesentlicher als die bisherige Kenntnis der deutschen Kunst in der Reformation es festzustellen gestattet.

Der Kreis der um Dürer lebenden Künstler nahm die von dem Meister in seinen Schriften aufgeworfenen Gedanken mit lebhaftem Interesse auf und es entstanden eine Reihe von Werken, die, für Künstler bsetimmt, sich im wesentlichen mit mathematischen Problemen beschäftigen. Die Vielseitigkeit der Renaissancebildung brachte es mit sich, daß die Künstler sich auf Gebieten betätigten, die nur in losester Beziehung zu ihrer Kunst standen. Kunstgewerbliche, bautechnische und kosmographische Probleme wurden mit wissenschaftlichem Ernst behandelt. Besonders die Kosmographie, das Entwerfen von Landkarten, Stadtplänen und Befestigungsanlagen müßte bei der Beurteilung der mathematischen Seite jener Kunst näher und gründlicher ins Auge gefaßt werden. Augustin Hirschvogel, ein Radierer und Kunstgewerbler, z. B. nennt sich mit Vorliebe »Mathematikus«! Er hat ein kleines Lehrbuch der Perspektive geschrieben, Pläne nach eigenen Vermessungsverfahren gezeichnet und muß sogar als Bahnbrecher auf dem Gebiete der angewandten Mathematik anerkannt werden. Er, nicht Snellius, wie man bisher annahm, hat als der Erfinder der Triangulation zu gelten, wie ich in meiner Monographie über diesen Künstler ausgeführt habe. Es eröffnet sich zweifellos hier ein neues, weites Forschungsgebiet für den Kunsthistoriker.

Wolff zeigt an einigen Beispielen der vordürerischen Kunst den Tiefstand der mathematischen Erkenntnis bei den nordischen Malern. Bei der Wertung Dürers hätte die Arbeit von E. Panofsky über Dürers Kunsttheorie ausführlicher behandelt werden müssen. Die Erklärung von Dürers Melancholie nach Wustmann ist längst, so durch Arbeiten von Giehlow und anderen, überholt.

Wir haben dem Büchlein absichtlich ein ausführlicheres Referat gewidmet, um auf die Wichtigkeit exakter perspektivischer Forschungen für die Kunstgeschichte hinzuweisen. Die Arbeit von Wolff erhebt keinen anderen Anspruch, als eine Zusammenfassung bisheriger Forschung zu sein und Interesse für diese Dinge zu erwecken. Die geschickte Zusammenstellung macht es zu einem nutzbringenden Kompendium; eine Reihe guter Illustrationen erhöht seinen Wert.

An anderer Stelle, »Zeitschrift für mathematischen und naturwissenschaftlichen Unterricht aller Schulgattungen«, Jahrg. 46, Heft 5, hat der rührige Verfasser bereits unter dem Titel »Neue Perskeptiven zur Geschichte der Perspektive« das gleiche Thema behandelt, das in steigendem Maße das Interesse der Kunstwissenschaftler wie Mathematiker findet und sicher lange nicht erschöpft ist. *Karl Schwarz.*

Baltische Studien zur Archäologie und Geschichte. Arbeiten des Baltischen vorbereitenden Komitees zu dem XVI. [Allrussischen] Archäolog. Kongreß in Pleskau 1914. [Pleskauer Festschrift.] Herausgeg. von der Gesellsch. für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Rußlands. Berlin 1914, Verlag von Georg Reimer [gegenüber russischer Titel]. 415 Seiten 4°. Mit 23 Tafeln und 30 Textabbildungen.

Diese umfangreiche, gediegene und gut illustrierte Festschrift, die am 16. (29.) Juni 1914 in Berlin auf Kosten der Livländischen Ritterschaft und der Stadt Riga gedruckt worden ist, konnte infolge des Krieges ihre Bestimmung nicht mehr erfüllen, auf dem Pleskauer Kongreß die Landeskunde der Ostseeprovinzen zu vertreten. Als ein Zeugnis des Eifers, womit diese Provinzen danach gestrebt haben, die Erforschung der eigenen Vergangenheit durch geeignete Einrichtungen wieder zu heben, nachdem infolge persönlicher Umstände um 1900 ein Stillstand eingetreten war, wird diese Veröffentlichung aber einen dauernden Wert behalten.

Der erste der drei Abschnitte umfaßt das Altertum bis ins 11. nachchristliche Jahrhundert hinein; er ist von Max Ebert vom Berliner Museum redigiert. Da werden u. a. die folgenden Gegenstände behandelt: das neolithische Gräberfeld von Kivissar (Livland), neolithische Schädel von der Insel Ösel, der Bronzering von Köppo (Nordlivland), eine hellenistische Aschenurne aus Olbia (von Ernst v. Stern in Halle), die Wolfsheimer Platte im Museum von Wiesbaden (sassanidisch, 3. Jahrh.) und die Goldschale des Khosran II. (desgl. 6./7. Jahrh.) im Medaillenkabinett zu Paris, der Depotfund von Dorpat, die Beziehungen der Ostseeprovinzen mit Skandinavien im 11. Jahrh., schwedische Runensteine, ein Schwert des 11./12. Jahrh. von Lümmada auf Ösel, der Silberschatz von Mehntack (Estland).

II. Mittelalter und Neuzeit: der älteste Grabstein Livlands aus dem 12./13. Jahrh.; die Lage des Flüßchens Ymera (Livland); Theod. Schiemann, Briefe Kaiser Nikolaus I. aus seiner italienischen Reise von 1845, besonders über seinen Aufenthalt in Wien.

III. Organisation der archäologischen Forschung in den Ostseeprovinzen: Bibliographie der Archäologie Liv-, Est- und Kurlands, 1370 Nummern, bis 1896 von Ant. Buchholtz bearbeitet, weiterhin von Art. Spreckelsen, mit einem Verzeichnis der Verfasser und der Ortsnamen. *W. v. S.*

DIE GROSSEN GEMÄLDEFOLGEN IM DOGENPALAST IN VENEDIG UND IHRE INHALTLICHE BEDEUTUNG FÜR DEN BAROCK.

VON

KONRAD ESCHER.

Einer stilkritischen Begründung bedarf die Zuweisung von Gemälden Veroneses, Tintorettos und ihrer Gehilfen an die Kunst des Barocks nicht, da es jetzt eine anerkannte Tatsache ist, daß die malerische Wurzel des Barocks nach Venedig weist; schon seit 1520 meldet er sich hier in sehr wesentlichen Ausdrucksformen. Aber ein Zeitalter charakterisiert sich zuweilen nicht nur durch seine künstlerische Ausdrucksweise, sondern auch durch die Aufgaben, die es der bildenden Kunst stellt oder auch durch seine Auffassung von Menschen und Dingen. Ein Wandel dieser Auffassung und der offiziellen Interessen ist meist symptomatisch für den Eintritt eines neuen Zeitalters, wobei sich der Wechsel nicht schroff und plötzlich zu vollziehen braucht, sondern noch lange Altes neben Modernem bestehen kann. Die inhaltliche Erklärung der Gemäldefolgen im Dogenpalast bezweckt, diese als früheste Werke der ausgebildeten barocken Ruhmeskunst, wie sie das 17. Jahrhundert charakterisiert, nachzuweisen.

Die großen Gemäldefolgen im Dogenpalast zerfallen räumlich, zeitlich und inhaltlich in drei Gruppen: (I.) 1. Sala del consiglio dei dieci; 2. Sala della bussola; 3. Sala dei capi del consiglio. Die Ausstattung mit Gemälden begann 1553; in die Arbeit teilten sich Paolo Veronese und seine Gehilfen Zelotti und Pouchino [1]).

Die nächste Gruppe (II.) umfaßt 5 Säle: 4. Atrio quadrato; 5. Sala delle quattro porte; 6. Anticollegio; 7. Collegio; 8. Sala del senato oder sala dei pregadi. Nach dem Brande, welcher 1574 den Dogenpalast verwüstete, wurden diese Räume neu instand gesetzt und an den Wänden und Gewölben bzw. flachen Decken mit Gemälden geschmückt. Veronese und Tintoretto sind in weitgehendem Maße daran beteiligt[2]).

[1]) Detlev Freiherr von Hadeln, Veronese und Zelotti. Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 35, S. 168 ff. — Ridolfi, Le Maraviglie, ed. Detlev Freiherr von Hadeln. 1914, p. 310 f.

[2]) Henry Thode, Tintoretto. Repertorium für Kunstwissenschaft 24, S. 26 ff. — Detlev Freiherr von Hadeln, Beiträge zur Geschichte des Dogenpalastes. Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 32, Beiheft 1.

Die letzte Gruppe (III.) umfaßt 9. die Sala dello Scrutinio und 10. die Sala del consiglio maggiore. Beide sind nach dem verheerenden Brande von 1577 in neuer Pracht erstanden.

Das Programm für die malerische Ausstattung [3]) mußte bis auf den letzten Gedanken ausstudiert sein und wurde deshalb gewöhnlich einem oder mehreren Gelehrten übertragen, welche aus Allegorie, Mythologie und historischen Szenen die Fäden feiner, gedanklicher Verbindungen spannen. Für die Deckenbilder des ersten Saales verfaßte Daniele Barbaro, für die Sala delle quattro porte Francesco Sansovino, der Autor der Venezia città nobilissima, den Plan. Girolamo Bardi bemerkt ausdrücklich, man habe viel Mühe aufgewendet, um für die Gemäldefolgen der beiden letzten Säle die ruhmvollsten Episoden der venezianischen Geschichte herauszufinden.

1. Die Sala del consiglio dei dieci diente der höchsten und am meisten gefürchteten richterlichen Behörde des Staates. Die Decke des Saales ist 1553—1554 bemalt worden; sie teilt sich in 25 Felder, 6 farbige und 16 Chiaroscuri, die sie einfassen und wirksam voneinander trennen. Das ovale Mittelbild (nur in Kopie erhalten; das Original Veroneses im Louvre) bringt in der Darstellung, wie Jupiter gegen die 4 größten Verbrechen, politische und sittliche, Blitze schleudert, in mythologischer Umdichtung die Allmacht der hier tagenden Behörde zum Ausdruck [4]). Noch waren nun acht Felder, vier länglich-ovale und vier rechteckige, übrig, auf welchen sich dieser fruchtbare Gedanke ausspinnen ließ, etwa durch Darstellungen der Folgen dieses strengen, aber weisen Regiments, oder, was sich aus dekorativen Rücksichten für die Form der noch verfügbaren Felder und im Hinblick auf die Komposition des Mittelbildes besser eignete, die Allegorien der Tugenden, welche den Staat erhalten. Es scheint, daß dazu ein Ansatz vorhanden ist, wenn nämlich die Darstellung einer an der Schmalseiten der Decke, die Frau, welche, zerrissene Ketten in den Händen, gen Himmel blickt, als befreite Unschuld zu deuten ist. In diesem Falle wäre dann die richterliche Tätigkeit des Consiglio dei dicei in zwei großen Hauptgedanken zum Ausdruck gebracht: Bestrafung der Verbrechen und Schutz der Unschuld. Allerdings hätte gerade die Zusammenfassung dieser in sich gleichwertigen Gedanken logischerweise im bildlichen Zusammenhang eine Gleichstellung mit der »Bestrafung der Verbrechen« verlangt. Die genannte Deutung des Gemäldes hat vor der späteren Ridolfis [5]) die größere Klarheit voraus, da Ridolfi nur die Ketten (ceppi und catene sind außerdem ein rednerischer Pleonasmus) und das Gen-Himmel-blicken deutet,

3) Henry Thode, a. a. O. S. 19 fl. — Max Ongaro, Il palazzo ducale. Guida storico-artistica bringt ein vollständiges Verzeichnis der Gemälde und zur Orientierung nützliche Planskizzen der Decken.

4) Carlo Ridolfi, Le maraviglie dell' arte. Venetia 1648. I. Vita di Paolo Caliari Veronese. S. 297.

5) Ridolfi, a. a. O.: »Sopra il tribunale fiuse nobile matrona con ceppi et catene rotte in mano per accennare l'autorità dello stesso magistrato, nel conferir le gratie ed il castigo mirante un Cielo di Deità, dinotando il patrocinio celeste verso de' principi giusti.«

die Figur selbst aber nicht. Die in populären Führern verbreitete Erklärung als Venezia, welche ihre Ketten bricht, hat im Hinblick auf die folgenden Bilder vieles für sich und findet außerdem in einer ähnlichen Darstellung in der Sala delle quattro porte noch ihre Stütze; nur wäre sie nicht als die befreite Venezia zu deuten, weil dies aller geschichtlichen Überlieferung widerspricht, sondern als die Verkörperung der Freiheit, da sich Venedig stets ungetrübter Freiheit erfreute. Da sich nun aber gerade die übrigen Gemälde der Decke der Sala del consiglio dei dieci um die Herrlichkeit Venedigs drehen und damit ihre Freiheit implicite ausgedrückt scheint, so ist wohl, um eine Tautologie zu vermeiden, der Deutung als befreite Unschuld der Vorzug zu gegeben worden.

Rasch geht dann das bildliche Programm zu andern Gedanken über. Das entsprechende Bildfeld zeigt Venezia zwischen Mars und Neptun versinnbildlicht, also ihre militärische Herrschaft zu Lande und zu Wasser. Zwei ovale Bilder in den Ecken, diagonal miteinander korrespondierend, mit »Neptun als Herrscher des Meeres« und »Venezia auf dem Erdball thronend«, paraphrasieren denselben Gedanken. Diese nach außen gesicherte Macht, so führt das Programm weiter aus, hat ihre wohltätige Wirkung auf die inneren Zustände, und zwar erblühen diese unter dem unmittelbaren Zutun der Götter. So zeigen die zwei Rechtecksfelder an den Langseiten der Decke Juno, welche Venezia mit Schätzen überschüttet (Kopie von Giulio Carlini; das Original im Museum von Brüssel), und Merkur, welcher mit Minerva spricht: Handel und Wissenschaft. Auch dieser Gedanke erfährt einen neuen Beweis und seine Bekräftigung: die zwei letzten Ovalbilder, welche ebenfalls diagonal einander gegenüberstehen, zeigen das eine Janus und Juno, nämlich die Dauer dieser Herrschaft und den Reichtum der Ehren, das andere »Jugend« und Alter, oder eine junge Frau mit einem alten Orientalen, d. i., nach Ridolfis Deutung, die verschiedenen Eigenschaften, in welchen die Völker mit ihren Schwierigkeiten vor das Tribunal Venedigs treten, also eine andere Fassung des Gedankens von der weitverbreiteten Macht des Staates.

Das Programm für die Deckenbilder der Sala del consiglio dei dieci lautet somit: Die Staatsgewalt (die sich mit der göttlichen identisch fühlt) ahndet Verbrechen und rettet die Unschuld, beschützt den Staat zu Wasser und zu Lande, läßt Handel und Wissenschaft blühen und zieht die Grenzen des Staates immer weiter. Für den stets wiederkehrenden abstrakten Begriff des Staates wählt die bildende Kunst die konkreten Wesen der olympischen Götter oder die »Venezia«. Den Beweis für den im Programm ausgesprochenen Gedanken erbringen nun die 16 Chiaroscuri, welche die allegorischen Figuren der zum venezianischen Staat gehörenden Städte enthalten. Diese Darstellungen, die ja an sich nur wenig Abwechslung gestatten, sind rein dekorativ als Raumfüllung und als koloristischer Resonanzboden für die Hauptbilder verwendet. Ganz besonders sei jetzt darauf hingewiesen, daß hier, möglicherweise zum erstenmal, »Venezia« als Allegorie vorkommt und als solche den olympi-

schen Göttern gleichgesetzt ist. Jedenfalls gehört sie von jetzt (1553/4) ab zum unfehlbaren Bestandteil aller venezianischen Ruhmesbilder.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist ein solches Programm, wie es in diesen Deckenbildern vorliegt, damals der venezianischen Kunst zum ersten Mal überhaupt gestellt worden, denn die ältere, durch Brand zerstörte Ausstattung zeigte, ähnlich wie die »Scuolen«, nur Gemälde erzählenden Inhalts. Diese Tatsache mag nun zur Erklärung beitragen, daß ein so weitläufiges Programm gefaßt und auf so verhältnismäßig engem Raum vorgetragen wurde, und dies wiederum mag erklären, weswegen bei der Verteilung der Gemälde ein Verstoß gegen die strenge Gedankenlogik möglich war.

Die Bilder an den Wänden gehören einer andern Zeit und einem andern Gedankenzusammenhange an und werden später ihre Erklärung finden.

Begreiflicherweise schließen sich die Sala dei capi und die Sala della bussola im Gegenstand ihrer Deckenbilder dem Mittelbild in der Sala del Consiglio dei dieci an: dort malte Zelotti einen Engel, welcher die Laster vertreibt, hier Veronese den hl. Markus, der die Tugenden krönt (an Ort und Stelle eine Kopie, das Original im Louvre). Dort ist das Walten der Gerechtigkeit, hier die Belohnung der Tugenden ausgedrückt.

Die zweite Gruppe von Sälen (seit 1574) ist, wie zu erwarten, ausschließlich der Verherrlichung Venedigs gewidmet, aber von einem Saal zum andern verschiebt sich der Grundgedanke. Es sind keine Wiederholungen und keine Tiraden, sondern eine fein überlegte und logisch vorgetragene Analyse des venezianischen Staatsgedankens und eine ebenso geschickt gewählte bildliche Ausdrucksweise, welche jedem Saal das seiner Bestimmung entsprechende Thema zuweist oder im Ausspinnen der Gedanken der Würde der in dem betreffenden Saal tagenden Behörde Rechnung trägt. Alle Faktoren, welche die Blüte und die politische Bedeutung dieses Staatswesens ausmachen, kommen zu künstlerischer Darstellung. Der Gedankenkomplex, welcher das Thema eines einzigen Saales ausmacht, ermöglicht eine Über- und Unterordnung der einzelnen Gedanken, welche einzig und allein die künstlerisch so ungemein wirkungsvolle Verteilung der Bilder auf immer wieder anders angeordneten Decken (und Wänden) bedingt. Was sich dem Betrachter, der sich mit rein ästhetischem Genuß begnügt, nur als künstlerischen Vorzug darstellt, spiegelt dem mit Verständnis Nachprüfenden die strenge Logik des gefaßten Programms. Dienten die Zimmer der ersten Gruppe dem »Rat der Zehn« mit seinem festumschriebenen richterlichen Amt als abgeschlossene Amtsräume, so sind die ganz verschieden großen Säle der zweiten Gruppe die Staatsräume im weitesten Sinne des Wortes. Donato Giannotti vergleicht in seinem »Libro de la republica de' Vinitiani«[6]) die Verfassung Venedigs mit einer Pyramide. Ihre Basis bilde der »Große Rat« der 400, darauf folge der Senat

[6]) Verfaßt zwischen 1526 und 1533, gedruckt 1540. — Vgl. Storia letteraria d'Italia. Francesco Flamini, Il cinquecento S. 57.

oder Rat der Gebetenen (dei pregadi), welcher die wichtigsten Behörden des Staates, den Dogen, den Rat der Zehn, die Prokuratoren, Avvogadori u. a., umfasse und über die wichtigsten Fragen der inneren und äußeren Politik berate. Auf ihm ruhe das »Collegio«, ein noch engerer und höherer Rat, welcher u. a. die Savi di terra e di mare (also wohl die Militärbehörden) in sich begreife. Die Spitze dieser Pyramide bilde natürlich der Doge. Die zweite Gruppe von Sälen enthält nun den Sitzungssaal für das »Collegio« und den Senat, aber außerdem eine Anzahl von Prunkräumen, welche nun einmal zu einem Staatsgebäude gehören: das Atrio quadrato, eine Art Vestibül, in welches die Scala d'oro einmündet, dann die Sala delle quattro porte, ein Prunkraum, auf welchen die Staatsbehörde großes Gewicht legte, weil sie ihn durch keinen geringeren als Andrea Palladio errichten ließ. Möglicherweise war er ganz besonders für die Empfänge von fremden Fürsten und Gesandten berechnet. Im Anticollegio warteten die Gesandten, bis sie zum Dogen vorgelassen wurden.

Das Atrio quadrato ist heute nicht mehr in seinem ursprünglichen Zustand erhalten und läßt daher auch, ohne Kenntnis der Quellen, nicht mehr erkennen, daß es früher in der logischen Gedankenkette der bildlichen Ausstattung das erste Glied darstellte. Heute wird der Eindruck durch die Porträtbilder an den Wänden bestimmt, welche zwar auch zum typischen Schmuck des Dogenpalastes zählten, aber in keinem direkten Zusammenhang mit den erzählenden oder repräsentativen Wand- und Deckenbildern standen. Vom ursprünglichen Zustand hat sich noch das achteckige Gemälde an der flachen Decke erhalten. Im Beisein seines Schutzpatrons, des hl. Hieronymus, und der »Venezia« kniet der Doge Girolamo Priuli vor der »Gerechtigkeit« und empfängt von ihr als Symbole seines Waltens Schwert und Wage. Eine derartige Allegorie bedeutet an sich noch keine neue Gesinnung; sie erinnert im Gegenteil einigermaßen an die scholastische Bilderfolge aus dem Schloß Urbino, nur daß die Örtlichkeit die Allegorie der »Venezia« und die Raumfüllung den Schutzpatron mehr verlangten.

Das in der ganzen Gruppe von Sälen dargestellte Thema war nun in den vier mythologischen Wandbildern Tintorettos nachdrücklich angeschlagen, welche, durch Übermalung entstellt, heute das Anticollegio zieren, aber zusammen mit Veroneses Raub der Europa und Jacopo da Pontes Rückkehr Jakobs wohl ein kleines, ausgesuchtes Bildermuseum, aber keinen programmatischen Gedankenzusammenhang mehr darstellen.

Die vier mythologischen Gemälde [7]) wurden nun nicht etwa aus Freude an antiken Sagenstoffen bestellt, sondern ihre Figuren und Szenen hatten ganz bestimmte, nur aus dem ganzen Zusammenhang und für uns nur aus den Quellen der venezianischen Kunstgeschichte erkennbare Bedeutung. Alle vier Gemälde beziehen sich nämlich auf die Verwaltung der Republik und ihre günstigen Folgen.

1. Vulkan, mit den Kyklopen Eisen schmiedend, wofür Ridolfi, als die älteste

7) Die Erklärungen Ridolfis bei Thode op. cit. S. 28 wiedergegeben.

und wohl noch am besten informierte Quelle, die Erklärung gibt, diese Kyklopen, welche abwechselnd das Eisen auf dem Ambos schmieden, um ihm vollendete Form zu geben, bedeuten die Senatoren Venedigs, welche vereinigt den Staat verwalten, und die verschiedenen Waffenstücke, welche auf der Erde umherliegen, sind die militärischen Rüstungen dieses Staatswesens; denn eine solche Ausrüstung gereicht einer Stadt zur Zierde und ist ein Schrecken der Feinde.

2. Die drei Grazien mit Merkur. »Die eine von ihnen stützt sich auf einen Würfel[8]), die zwei andern halten Myrthe und Rose, die, der Liebesgöttin heilig, die Symbole ewiger Liebe sind. In ihrer Begleitung ist Merkur, weil die Gnadenbeweise (gratie) mit Vernunft erteilt werden sollen, wie auch von diesem (dem venezianischen) Senat an wohlverdiente Untertanen erteilt werden. Das Staatsoberhaupt, welches die Tugend und die ihm geleisteten Dienste anerkennt, nähert sich Gott, der das Gute nicht unvergolten läßt« (Ridolfi).

3. Mars wird von Minerva fortgestoßen (cacciato), während Frieden und Überfluß feiern. »Minerva ist hier als die Weisheit des Staates, welcher Kriege von sich fernhält, aufgefaßt, so daß daraus das Glück der Untertanen und aus jenem wieder deren Liebe zu ihrem Staatsoberhaupt erblüht« (Ridolfi).

4. Ariadne wird am Felsufer von Bacchus gefunden und von Venus mit dem Sternenkranz gekrönt, die sie dadurch frei erklärt und unter die Sternbilder aufnimmt. Das heißt, »Venedig wurde am Meeresufer geboren, aller Erdengüter bar, und nur im Besitz der himmlischen Gnade; aber sie ist von göttlicher Hand mit der Krone der Freiheit geschmückt, und ihre Herrschaft ist mit unvergänglichen Buchstaben im Himmel verzeichnet« (Ridolfi).

Der Grundgedanke lautet ähnlich wie in dem Saal des Rates der Zehn; aber während er sich an der Decke dieses Saals mit andern in den keineswegs großen Raum, d. h. auf einzelne Felder der Decke verteilen mußte, erscheint im Atrio quadrato das Programm vereinheitlicht: ein Grundgedanke, die Weisheit der Staatsbehörde ist in seine Elemente zerlegt und jedem ein Bild gewidmet: die Weisheit des Staates sorgt für den militärischen Schutz, für Gnadenbeweise am richtigen Ort und für Frieden und Glück der Untertanen, und sie verbürgt dem Staatswesen die Unvergänglichkeit. Das Deckengemälde bildet dann den Schlußstein des Ganzen: das richtbare Staatsoberhaupt empfängt von der »Gerechtigkeit« die Insignien der gesechten Verwaltung, welche den Hauptbestandteil der Weisheit der Staatsverwaltung ausmacht. Im Atrio quadrato hatte der Maler den Vorteil, seine symbolisch mythologischen Bilder auf großen Flächen entfalten zu können. Die Verteilung der Bilder auf den zu schmückenden Raum erzeugte eine Zerteilung des Grundgedankens in vier gleichwertige Faktoren und in einen kurzen, erklärenden, zusammenfassenden Extrakt; die künstlerische Ausführung gab jene in mythologischen Szenen wieder

[8]) Ridolfis Begründung: »poichè si corrispondono gli uffici« hat bis jetzt keine Erklärung gefunden

und wählte für diesen die ohne weiteres verständliche allegorische Handlung. Diese Vorteile waren Veronese und seinen Gehilfen nicht gegönnt worden. Der Verfertiger des Programms für die Sala del consiglio dei dieci wollte so viel ausgesprochen, so viele interessante Gedanken auf so engem Raume vereinigt wissen, daß ein fast gleichmäßiger Ausdruck für ganz verschiedenartige Gedanken unvermeidlich war. Wenn nun die Gemälde in der zweiten Gruppe von Sälen die ihnen zugrunde gelegten Themata klarer ausdrücken, so lag dies einzig an der besseren Einsicht derjenigen, welche das Programm entwarfen.

Für die Sala delle quattro porte ist Francesco Sansovino der Urheber des Programms; ihr Bilderschmuck, der freilich nur sehr allmählich entstand, ist der politischen Macht Venedigs gewidmet. An der gewölbten Decke, der einzigen von allen Sälen, fertigte Bombarda die Stukkaturen und malte Tintoretto die meisten der Bilder. Dem Gewölbe und den Wänden fällt nun für die Darstellung des Themas eine verschiedene Rolle zu; während nämlich jenes in den Hauptbildern Einzelgedanken dieses Machtbewußtseins in mythologischen und allegorischen Kompositionen ausführt und in den allegorischen Figuren von 8 unterworfenen Städten und Landschaften die reale Grundlage dieser Macht gleichsam als deren einzelne Stützpfeiler zur Anschauung bringt, blieb es den Wandbildern vorbehalten, dieses Thema nach der historischen wie nach der repräsentativen Seite hin weiter auszuführen. Der Saal war 1577 im Architektonischen fertig, und Tintoretto setzte 1577 oder 1578 mit seiner malerischen Tätigkeit ein; die Wandbilder kamen aber erst mit dem Getäfer 1589 an die Wände; es ist aber nirgends bewiesen, daß nicht von vornherein historische Darstellungen beabsichtigt waren.

Für die Erklärung der Deckengemälde ist nun natürlich Sansovino, der ihre Auswahl bestimmte, die nächste Quelle [9]). Der Hauptgedanke ist als beherrschende Komposition in das große, rechteckige Feld in der Mitte genommen: die göttliche Sendung Venezias in die Lagunen. Diese Stadt wurde, wie die Erklärung besagt, auf Anordnung Gottes geschaffen, damit hier Religion und christliche Freiheit erhalten bleiben. Aber die Darstellung selbst atmet keineswegs christlichen, sondern vollkommen antiken Geist; denn es ist Zeus, welcher aus der Götterversammlung Venezia durch die Lüfte abwärts zu den Lagunen führt, wo Flußgötter die künftige Herrin erwarten. Ridolfi deutet das Gemälde schon rein mythologisch.

Noch mehr aber hat Venezia von den Göttern erhalten; in einem der Rundbilder, welche das Mittelbild einfassen und also die nächsten wichtigen Gedanken zur Darstellung bringen, übergibt Juno, von Frauen umgeben, Venezia den Pfau. Juno ist hier als Vertreterin des Adels aufgefaßt, die Frauen als Tugenden. »Denn Vornehme schufen im Anfang diese Wohnstätte und Herrschaft und erhielten allzeit ihr erlauchtes Blut rein« (Sansovino).

Venezia, das Schutzkind der Götter, ist die Schirmerin der Freiheit, sagt das andere Rundbild. Von zwei Frauen getragen, schwebt sie, ein zerbrochenes Joch

9) Die Erklärungen Sansovinos bei Thode op. cit. p. 26 ff. wiedergegeben.

und zerrissene Ketten haltend, über vier Figuren und verschiedenen Attributen, darunter zweimal ein Stab mit Hut (pileo), dem Zeichen der Freiheit. »Denn Venedig, freigeboren, hat den antiken Glanz der Freiheit Italiens aufrechterhalten und erhält ihn weiter aufrecht« (Sansovino). Und diese Freiheit garantiert ihre Macht; in den Lünetten war nämlich dargestellt, wie sich Venezia mit Neptun vermählt (Kanalseite) und wie die jungfräuliche Venezia, von aller barbarischen und tyrannischen Herrschaft unbetroffen, sich vor fremder Zudringlichkeit schützt und sich auf die Weltkugel lehnt (Hofseite). Beide Gemälde sind später durch Bilder von Tiepolo bzw. Bambini ersetzt worden. Mit der Venezia, die sich auf die Weltkugel stützt, hielt sich letzterer noch bis zu einem gewissen Grade an das ursprüngliche Bild, während ersterer mit der Darstellung von Neptun, der vor der Königin Venezia seine Schätze ausschüttet, eine nicht zugehörige Note aus der venezianischen Kulturstimmung des 18. Jahrhunderts hineinbringt. Von den (stark übermalten) Allegorien der Städte in ovalen Zwischenbildern war schon die Rede.

Die »historische« Gruppe der Wandbilder, welche Venedigs Macht zu beweisen haben, umfaßt, als kriegerisches Ereignis, die Wiedereroberung von Verona (von Contarini vor 1595 gemalt), als wichtigen politischen Vorgang den Empfang König Heinrichs III. von Frankreich (gemalt vor 1589 von Andrea Vicentino) und schließlich als Illustration der »weithin reichenden diplomatischen Beziehungen der Republik« den Empfang der persischen und deutschen (?) Gesandten (vor 1596 von Carletto und Gabriele Caliari gemalt).

Die repräsentative Seite dieser Gemäldegruppe kam in den Votivbildern der Dogen zum Ausdruck, die an sich nicht neu, sondern zum Teil sogar nur Ersatz für ältere, verbrannte Gemälde waren. Aus dem Quattrocento erhielt sich das offizielle religiöse Andachtsbild in das letzte Viertel des Cinquecento hinein, und zwar als wichtiger Bestandteil neben der Geschichte, Allegorie und Mythologie. In der Sala della bussola befindet sich ein Gemälde von Vincenzo Catena, welches den Dogen Leonardo Loredan mit zwei Heiligen vor der Madonna kniend zeigt, und ein Votivrelief desselben Dogen aus der Werkstätte der Lombardo, befindet sich in der Sala degli scarlatti im Dogenpalast. Von den Votivbildern, welche Tizian malte [10]), sind alle bis auf dasjenige für Antonio Grimani verbrannt [11]). Und eben dieses ziert, bei seiner Aufstellung willkürlich vergrößert, die eine Langwand in der Sala delle quattro porte. Da es galt, das Andenken eines schon lange verstorbenen Dogen zu ehren, wurde von dem üblichen Schema: der Doge vor der Madonna und begleitenden Heiligen kniend, abgewichen, und er erscheint in visionärer Anschauung der himmlischen Erscheinung des Glaubens. Das andere, erst spät hinzugekommene Votivbild (von Giov. Contarini) ist dem Dogen Marino Grimani (1595—1606) gewidmet.

[10]) So für die Dogen Gritti (1531), Grimani, Lando und Trevisan. Ersteres besteht noch, aber dem Dogen Donato gewidmet und nur in einer indirekten Kopie Tintorettos. — Vgl. Detlev Freiherr von Hadeln. Über Zeichnungen der früheren Zeit Tizians. Jahrbuch der KöniglichPreußischen Kunstsammlungen 34, S. 235.

[11]) Georg Gronau, Tizian. S. 194.

6. Das Anticollegio in seinem heutigen Zustand fällt aus dem Zusammenhang heraus. Nur das stark übermalte Deckenbild: Venezia, von Tugenden umgeben, knüpft an den herrschenden Gedanken an; ob dieser jedoch weiter ausgeführt war, läßt sich nicht bestimmen. Mythologische Szenen ohne politische Bedeutung enthält Alessandro Vittorias Stuckfries.

7. In der Sala del collegio malte Veronese 1574—77 die Deckenbilder, während die Votivbilder an den Wänden zwischen 1581—84 zum größten Teil durch Schüler Tintorettos gefertigt wurden. In demjenigen Saal, in welchem die verantwortungsvollste Behörde die schwierigsten Fragen behandelte, schien zunächst ein Triumphlied auf Venedigs Herrlichkeit weniger am Platze als die gewissenhafte Untersuchung der unerläßlichen Bedingungen für ein gesichertes Staatswesen, und die Votivbilder gewinnen hier eine ganz andere, viel tiefere und ernstere Bedeutung als in der Sala delle quattro porte; gerade hier bedurfte das Staatsoberhaupt am allermeisten des himmlischen Beistandes. Der Zyklus der Deckenbilder als Gesamtheit läßt sich als Glaubensbekenntnis der Behörde auffassen; und die Hauptpunkte liegen in den drei größeren Mittelbildern ausgesprochen. Bezeichnenderweise wird die äußere Macht zu Land und zur See, wie üblich, durch Mars und Neptun dargestellt [12]) und mit der Inschrift »robur imperii« versehen. Aber dieses staatliche Selbstbewußtsein mit seiner humanistischen Ausdrucksweise verwandelt sich im Mittelbild in ein rein christliches Bekenntnis: der Glaube ist das fundamentum reipublicae; niemals ist man davon abgewichen. Und schließlich wird der Gedanke der Herrschaft noch einmal aufgenommen und sogar zu dem der Weltherrschaft erweitert, allein es sind nicht äußere Machtmittel, sondern Gerechtigkeit und Frieden, welche der Königin Venezia die Herrschaft über die Erdkugel sichern. Aber noch mehr gute Eigenschaften sind zur Verwaltung des Staates nötig — daher die acht Allegorien von Tugenden und, in Chiaroscuro, entsprechende Beispiele aus der alten Geschichte. Es brauchte die Kunst eines Veronese, um diesen Allegorien alles abstrakt Einförmige zu benehmen und das Thema als Verherrlichung venezianischer Frauenschönheit zum Bewußtsein zu bringen.

Auch hier gestattete der Raum eine weitgehende Zerlegung der Aufgabe und ausführliche Schilderung. Aber in erster Linie war es auch hier die einheitliche Fassung, welche die ohne weiteres klare Darstellung ermöglichte. Man bekommt den Eindruck, daß sich von Saal zu Saal der Grundgedanke vereinfache, sich aber dafür gleichzeitig viel mannigfaltiger und eindrücklicher zur Darstellung bringe.

Die in ihrer Komposition sehr mannigfaltigen Votivbilder für die Dogen Andrea Gritti, Francesco Donato, Niccolò da Ponte und Luigi Mocenigo treten jedoch vor dem Hauptbilde an der Thronwand, vor Veroneses Apotheose der Seeschlacht von Lepanto,

[12]) Seitdem sie, wahrscheinlich zum erstenmal, in der Sala del consiglio dei dieci dargestellt worden, kamen sie, 1566, in Form von Marmorstatuen Sansovinos auf die herrliche Eingangstreppe zum Palast zu stehen und gaben ihr den Namen: Scala dei giganti.

zurück (vollendet 1581); bezeichnenderweise ist die Schlacht selbst, so groß auch ihre Bedeutung für Europa war (s. u.), nicht wirklich dargestellt, sondern nur angedeutet. Vielmehr bildet der feierliche Dank des siegreichen Dogen Sebastiano Venier an die Gottheit das Thema. Aber so wie dieses Thema zur Darstellung gelangt ist, suggeriert sich dem Betrachter doch die Idee einer Verherrlichung, ja fast einer Vergötterung des Sieges. Auf Wolken senken sich Christus und die Engel zu ihm herab, der Heilige und Allegorien zur Gefolgschaft hat. Diese offiziellen Votivbilder venezianischer Staatsoberhäupter besagen nicht, daß der Schutz der Himmlischen heiß erfleht werde, sondern daß man sich in ihrem selbstverständlichen Beistand vollkommen sicher fühle. Dem Bilde liegt also keineswegs eine transzendentale Stimmung zugrunde; es handelt sich keineswegs um ein Aufgeben des Irdischen im mittelalterlich mystischen Sinn und ein Aufgehen in Gefühl der Gottheit, sondern diese Beziehung zur Gottheit geschieht nur dadurch, daß man sie sich verpflichtet und Engel, Heilige und Allegorien in seinen Dienst nimmt.

An den Wänden der Sala del senato[13]) setzen sich die Votivbilder fort, wobei zunächst die gegenreformatorische Stimmung in dem von Engeln gestützten und beweinten toten Christus über den Thron (Votivbild der Dogen Pietro Lando und M. A. Trevisan), die barocke Auffassung des Altarbildes in den rasch ins Bild hineinsausenden Figuren (Madonna und hl. Markus auf dem Votivbild des Dogen Pietro Loredan) den Eindruck beherrschen, dann aber auch die politische Allegorie als neues Element Aufnahme findet: als Versinnbildlichung der Liga von Cambray hetzt der Doge Leonardo Loredan die Venezia, die den Markuslöwen reitet, gegen Europa auf dem Stier (Jacopo Palma Giovane), und Francesco Venier, welcher der Königin Venezia die Personifikationen von Brescia, Udine, Padua und Verona vorstellt, und schließlich Pasquale Cicogna, der in Gegenwart des hl. Markus und des Glaubens vor dem auferstandenen Christus kniet, während sich Frieden und Gerechtigkeit, im Beisein der Personifikation der »Kreta«, umarmen. Gerade dieses politisch allegorische Element unterscheidet diese Gemälde sehr wesentlich von den vier rein religiösen in der Sala del collegio, und es tritt bei ihnen auch stärker hervor als in der »Apotheose«. Vielleicht waren die Bilderfolgen in der dritten Gruppe (s. u.) von Einfluß auf die Wahl und Fassung dieser »politischen Votivbilder« gewesen.

Die Gemälde an der reichen, nach anderem Schema disponierten Decke gelten wiederum der Verherrlichung Venedigs, aber nicht ihren Tugenden oder ihrer politischen Macht, sondern ihrer Kultur. Allein diese Hervorhebung der wichtigsten Kulturfaktoren, nämlich der Prägung der Münzen und der Verehrung der Eucharistie, der durch die Schmiede Vulkans versinnbildlichten Herstellung des Kriegsmaterials und des Schutzes der Wissenschaften durch den Staat, die nicht ganz logische Ergänzung

[13]) Thode a. a. O. S. 30. Noch zu Sansovinos Zeit war in diesem Saal das ganze venezianische Gebiet auf der Terra ferma gemalt, mit Angabe der Lage der Städte und Kastelle und ihrer Entfernungen mit ihren Grenzen. Sansovino, Venetia nobilissima S. 123.

dieser Bildergruppe durch die Figuren von zwei Kriegern und zwei Gelehrten und schließlich der Ausklang in den Allegorien der Freiheit, Beredtsamkeit, Wahrheit und Betriebsamkeit, diese ganze Erklärung mit ihren Bestätigungen und Ergänzungen, sie empfängt ihren Mittelpunkt und Abschluß in der jubelnden Apotheose des Hauptbildes, der Venezia als Göttin der Götter, welcher Tritonen und Nereiden ihre Gaben darbieten (Domenico Tintoretto).

Alles deutet darauf hin, daß in diesem Saal der Abschluß der Gedankenfolge erreicht ist, welche im Atrio quadrato ihren Anfang nahm. Das religiöse Moment des Votivbildes vertieft sich und gewinnt leidenschaftlichen Ausdruck, und während das politische Element dem religiösen in der »Apotheose der Schlacht von Lepanto« noch untergeordnet war, spaltet es sich in der »Sala del senato« zu einer besonderen Bildergruppe ab, in welcher die Heiligen nicht mehr die Fürbitter bei der Gottheit sind, sondern die Rolle der Helfer in politischen Nöten spielen müssen. In der Sala del senato hält das politische Votivbild dem gegenreformatorisch gesteigerten religiösen die Wage. Die Decke ist die größte der bisher geschmückten; die Dimensionen der einzelnen Bilder unterscheiden sich viel stärker voneinander als in irgendeinem der andern Säle; wie noch nirgends, kann das Mittelfeld, das in der Längenausdehnung drei seitliche umfaßt, dominieren; zu einer relativ ähnlichen Bedeutung war es nur in der Sala del consiglio dei dieci gelangt. Kein Wunder, wenn der Verfasser des bildnerischen Programms nun recht weit ausgreift, um Altes und Neues unter gemeinsamem Gesichtspunkt zusammenzufassen, um ihm dann einen möglichst glänzenden Abschluß in demjenigen Sinne zu verleihen, welcher das stärkste Lebensgefühl in sich schloß und der auf den Beschauer am stärksten wirkte, weil er die mächtigsten Gegensätze: unnahbare göttliche Würde und animalisches Leben, vereinigte, im Sinne der erst jetzt recht zu neuem Leben erwachenden Antike. Angesichts der Tritonen, die in ihrem Element schwelgen, fühlt man sich an die Brunnengruppen des ausgereiften Barocks mit ihrer lärmenden Fröhlichkeit erinnert.

In der ersten Gruppe der Säle war noch die Zweckbestimmung maßgebend; in der zweiten erhielten die Räume ihr genau vorgeschriebenes Thema, aber die geistvolle Zerlegung eines Gedankens gestattete der Kunst eine reiche Variation. Und schließlich wurde das Thema, wo es der Raum gestattete, umfassender gestellt, so daß daraufhin die Apotheose vollzogen werden konnte, und es sei besonders betont, daß für die Fassung dieser Apotheose nicht etwa die religiösen und nicht die politischen Bilder maßgebend waren, sondern daß sich aus der Synthese venezianischer Kultur im Sinne jener Zeit mit Notwendigkeit die poetisch antikisierende Fassung ergab. die Gerade ses Gemälde wird für die Charakterisierung der gesamten Neuausstattung des Dogenpalastes maßgebend sein.

Im Andito della sala del consiglio maggiore setzen sich die Votivbilder fort. Auch die Sala della quarantia civil vecchia, in welcher ein besonderer Rat über die Steuern und die Verwaltung der Münze tagte, erhielt eine ihrer Bestimmung

13*

entsprechende Ausstattung: Pietro Malondra malte auf einer großen Leinwand, die einen kleinen Altar umschließt, links Venezia, welche die Bitten ihrer Untergebenen entgegennimmt, und rechts Merkur und mehrere Magistratspersonen. Wahrscheinlich ist auch das Gemälde der gegenüberliegenden Wand, Moses, welcher die Götzendiener bestraft, als Gleichnis für die Wahrung der Rechtgläubigkeit durch den venezianischen Staat aufzufassen.

Der klar umschriebene Zweck dieses Saales erinnert an die erste Gruppe; allein seine geringe Ausdehnung und sein ungenügendes Licht verboten einen ausgedehnten Gemäldeschmuck, namentlich an der Decke. Man begnügte sich mit einem großen Wandbilde und brachte hier den Zweck des Saales weniger poetisch-mythologisch, sondern nüchterner und realistischer zum Ausdruck. Für die linke Gruppe dürften die Gemälde der etwa gleichzeitig neu ausgestatteten Sala del consiglio maggiore, für die rechte die ursprünglich rein religiösen Beamten(Avvogadori)bilder die Anregung geboten haben. Um der Symmetrie willen kam dann das Mosesbild an die andere Wand, und weil die drei Quarantien, die criminale, civil vecchia und civil nuova, neben den zivilen zum Teil auch richterliche Befugnisse hatten, welche nicht dem Consiglio dei dieci unterstanden, ist der Hinweis auf die Wahrung der Reinheit des Glaubens verständlich.

Auf vollkommen andern Grundlagen als in den zwei ersten baut sich schließlich das bildliche Programm in der letzten Gruppe von Sälen auf; es ist die auf großen Taten der Vergangenheit beruhende irdische Allmacht und ewige Herrlichkeit, nach Jahrhunderten siegreicher Kämpfe die Apotheose. Der Brand des Jahres 1577 hatte die geschichtliche Ruhmeshalle Venedigs verwüstet, nämlich außer der Sala dello scrutinio, eben die Sala del consiglio maggiore, in welcher die hervorragendsten Maler vom Ende des 15. und aus dem 16. Jahrhundert Szenen der venezianischen Geschichte gemalt hatten. Wieviel mehr galt es jetzt, angesichts des inneren Verfalls, das Machtgefühl und die Ruhmsucht auf den Zenit zu treiben und sich selbst und die Augen der Welt durch blendende Bilder über den wirklichen Sachverhalt hinwegzutäuschen. Auch vor dem Brande waren diese historischen Bilder nicht auf die Sala del consiglio maggiore beschränkt — die zahlreichste Behörde tagte also im »Saal der Geschichte«, inmitten der Ruhmestaten der Vorfahren —, sondern auch die Sala dello scrutinio war, allerdings in sehr bescheidenem Maße, in das Programm einbezogen gewesen, ohne daß ihre Bestimmung — hier wurden durch Zettel die Wahlen der Magistratspersonen vorgenommen — dazu nötigte. Trotzdem ihre Gemäldefolge in der neuen Fassung nur eine Ergänzung zu derjenigen in der Sala del consiglio maggiore darstellt, sei ihre Besprechung hier vorweggenommen, weil der andere Saal in seinen Apotheosebildern das Ganze krönt.

Der Gewährsmann, Girolamo Bardi [14]), gibt eine genaue Beschreibung aller Gemälde in beiden Sälen und fügt noch historische Erläuterungen dazu. Allein es ist

[14]) Girolamo Bardi, Dichiaratione di tutte le istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle sale dello Scrutinio e del Gran Consiglio del Palagio Ducale della Serenissima Republica di Vinegia, 1587.

hervorzuheben, daß er nur das anfangs gefaßte Programm und die vorgesehene Verteilung der Szenen an die Maler anführt, während sie mit der aktuellen nicht übereinstimmt. Der Plan wurde 1579 oder 1580 gefaßt, und bald hernach wird man, allerdings mit Änderungen, an die Ausführung geschritten sein. Aus den Mitteilungen Bardis geht hervor, daß die Auswahl der darzustellenden Ereignisse dem Jacopo Contarini und dem Jacopo Marcello übertragen wurde, zu welchen Bardi selbst als Berater hinzutrat, und laut Ridolfi hätten sich auch der Prokurator Jacomo Soranzo und Francesco Bernardo daran beteiligt. All dies zeigt deutlich genug, welch großes Gewicht auf die sorgfältige Auswahl der Bilder gelegt wurde[15]).

Die Sala dello Scrutinio hatte vor dem Brande nur zwei Bilder besessen[16]), und selbst diese waren erst sehr spät, 1571/72, Tintoretto in Auftrag gegeben und von ihm ausgeführt worden. Über dem Tribunal hing ein Jüngstes Gericht mit den Bildnissen der Dogen Pietro Loredan und Alvise I. Mocenigo. In dem Saal, in welchem die Wähler den zu erwählenden Magistratspersonen, unter ihnen auch dem Dogen, ihr höchstes Vertrauen bewiesen, sollten diese durch den Hinweis auf die letzten Dinge und die Vergeltung von Recht und Unrecht unmittelbar an ihre ungeheure Verantwortung gemahnt werden.

Das andere Gemälde stellte die Seeschlacht von Lepanto (1571) dar und war jedenfalls unmittelbar nach dem Ereignis in Auftrag gegeben worden. Die Wandgemälde im großen Ratssaal waren damals schon fertig, und abgesehen davon, stand das Programm dafür schon seit langer Zeit fest. Brachte nun die siegreiche Schlacht von Lepanto einen neuen Ruhmestitel in die venezianische Geschichte, so blieb nichts anderes übrig, als ihm die Sala dello scrutinio einzuräumen; damit war nun aber auch der Vorteil erreicht, daß dieses vielgerühmte Gemälde Tintorettos den Platz mit keinem andern dieser Art teilen mußte, und daß es somit den Anschein hatte, als wäre der ganze Saal in erster Linie für das Lepantobild geschaffen worden. — Nach dem Brande wurde dann das Programm sehr wesentlich erweitert, und die Sala dello scrutinio mit Schlachtenbildern gefüllt. Jede Längswand trägt deren fünf. Auf der reich gegliederten flachen Decke — 33 Bildfelder — war der Stoff in öffentliche und private Ruhmestaten und in 24 Allegorien geteilt, welch letztere »wie ein Kranz die Ruhmestaten einfassen sollen«. Gleichsam aus diesem kriegerischen Zusammenhang heraus sind neue Allegorien entstanden: Disciplina militare di terra, Disciplina militare marittima, la Legge marittima und die Avvedutezza.

Dieselbe ausgeklügelte Verteilung herrscht also auch in der Sala del consiglio maggiore, und zwar stand auch hier das Programm von Anfang an fest. Die weitestgehende Teilung vollzog sich wiederum an der Decke, und zwar ziehen sich der äußeren Begrenzung entlang Gemälde mit kriegerischen Erfolgen der venezi-

[15]) »Intorno al che usatasi e dal Contarino e dal Marcello ogni diligenza possibile ultimamente dopo lunga fatica scelte le più gloriose imprese, che habbia fatte la Republica.« Außerdem Thode a. a. O. S. 23. Vgl. dazu Ridolfi, Le Maraviglie, ed. Detlev v. Hadeln, p. 326.

[16]) Thode a. a. O. S. 21 f.

anischen Heerführer, während die Felder kleinsten Formates die »Tugenden« in Beispielen aus der venezianischen Geschichte« enthalten. Die Anbringung allegorischer Figuren wurde mit Rücksicht auf die drei großen Gemälde der Mittelzone absichtlich vermieden, weil sich in diesen die Allegorie zur Vergötterung steigern sollte. Auf diese Weise sicherte man dem großen Ratssaal für alle Zeiten die Bedeutung des Pantheons venezianischer Herrlichkeit. Die Bilderfolge der Sala dello scrutinio könnte nun, mit Rücksicht auf den Inhalt der Wandgemälde, als Fortsetzung derjenigen des großen Saales betrachtet werden, weil sie in der Tat die allerneuesten Ereignisse darstellen. Trotzdem aber erscheint diese Wertung zu gering; ein Anhängsel an den großen Saal wäre kaum des Interesses würdig. Nicht umsonst beginnt aber Bardi die Erläuterung der Gemälde in diesem Saal. Wir sind zur Annahme berechtigt, daß die genannte Kommission zuerst das Programm für diesen festsetzte, um dann das Ganze im großen Saal mit den pompösen Gemälden der Mittelzone zu krönen. Obschon also die meisten Darstellungen neuere Ereignisse zum Gegenstand haben als diejenigen im großen Saal, so ist also die Sala dello scrutinio keineswegs als chronikaler Nachtrag, sondern vielmehr als unentbehrliches Vorspiel zu dem brausenden Triumphlied zu verstehen, das den weiten Raum der Sala del consiglio maggiore erfüllt. Hier war nämlich das Thema für die bildliche Ausstattung durch die Überlieferung vorgeschrieben; in mindestens 22 Ölgemälden, welche ihrerseits wieder alte, schadhafte Freskogemälde des gleichen Inhalts zu ersetzen hatten, war schon vor dem Brande von 1577 die von den Venezianern noch legendarisch ausgeschmückte Geschichte Papst Alexanders III., Kaiser Barbarossas und des Dogen Ziani erzählt [17]), und zwar bildet diese Gemäldefolge selbst wieder die Erneuerung der älteren, die aus dem 15. Jahrhundert stammte und in Chiaroscuro gehalten war. Der Brand hatte diese Werke eines Gentile und Giovanni Bellini, Carpaccio, Alvise Vivarini u. a. vernichtet, ebenso Tizians »Schlacht von Cadore«, welche, ohne zeitlichen Zusammenhang mit dem genannten Zyklus, einfach die offizielle große Bilderchronik Venedigs fortsetzte. Das nach 1577 neu gefaßte Programm sah eine klarere Verteilung vor, insofern als der Alexander Barbarossa-Zyklus auf die Längsseite gegen den Hof beschränkt und ihm als Gegenstück an der Meerseite die Geschichte des vierten Kreuzzugs mit der Eroberung Konstantinopels gegeben wurde. An der Schmalwand gegen die Piazzetta wurde die zeitliche Folge beider Bildergruppen durch die Darstellung des bei Chioggia über die Genuesen erfochtenen Sieges, der nach der Überlieferung für die Venezianer ganz besondere Bedeutung hatte, unterbrochen; das Gemälde behauptete den Ehrenplatz dem Tribunal gegenüber [18]). Die

[17]) Thode a. a. O. S. 19 ff. — Maria Sanuto, Vite dei Dogi: Sebastiano Ziani. — Bardi, Descrizione usf. — Sansovino, Veneta nobilissima 1581, Fol. 123. — Über den Anteil der genannten Meister an der 1577 durch Brand vernichteten Ausmalung der Sala del Consiglio Maggiore vgl. Carlo Ridolfi, Le maraviglie dell' arte. I. ed. Detlev Freiherr v. Hadeln. Berlin 1914, p. 37, 40, 41, 45, 56 f., 67 f., 157, 164 f., 185, 304 f.

[18]) Bardi, Dichiarazione usf. »interrompendosi solamente il presente ordine del tempo, per causa de quadro, che è all' incontro del Tribunale della Sala del maggior consiglio, nel qual quadro si vede di pinta la

Verteilung der Gemälde mit vorwiegend kriegerischem Gegenstand an so verschiedenartige Künstler wie Veronese, Tintoretto, Francesco Bassano, Aliense, Pietro Longo, Andrea Vicentino u. a. bedingte eine sehr mannigfaltige Darstellung des damals so aktuellen Schlachtenthemas, und die betreffenden Bilder dieses Saales wie des anstoßenden stellen weniger die numerisch stärkste als besonders die vielseitigste Zusammenstellung kriegerischer Gemälde aus jener Zeit dar.

Tintorettos Riesengemälde des »Paradieses« über dem Tribunal zerstört zwar den Zusammenhang historischer Bilder und hat auch an der Apotheose der Deckengemälde keinen Anteil; nur die geheiligte Überlieferung erforderte an Stelle des durch den Brand verwüsteten alten Freskobildes des Guariento eine neue Darstellung desselben Gegenstandes; wie die gotische Epoche, so verlangte auch die Gegenreformationszeit den bildlichen Ausdruck des religiösen Moments.

In drei großen Bildern, einem Rechteck zwischen zwei Ellipsen, erreicht die Verherrlichung Venedigs ihren letzten und höchsten Ausdruck, und zwar sind es drei Grundgedanken, welche Menschen und Götter, Konkretes und Begriffliches im Dienste der alleinigen Herrscherin des Erdkreises bewegen.

Zunächst dem »Sieg bei Chioggia«, d. h. also gegen die Piazzetta, erscheint (von Palma Giovane gemalt) auf einem Postament die thronende Königin Venezia, mit Zepter und Krone, Waffen und ein Schiffsvorderteil zu ihren Füßen. Eine Siegesgöttin hält den Kranz über ihr, und hoch über dieser beherrschenden Gruppe wölbt sich der Baldachin mit venezianischen Insignien (nach Ridolfi [19] eine nachträgliche Zutat, um mißlungene Architekturen zu verdecken). Von Kriegern werden Gefesselte zum Trotz herangeführt, welche die Siege der Venezianer über die Carraresen (Padua), die Scaliger, Visconti und Genuesen bedeuten (andere Völkerrepräsentanten wurden, laut Rudolfi, von anderer Hand hinzugemalt). Die weinenden Frauen sind die unterworfenen Städte, und einen ähnlichen Gedanken drücken wohl auch die am Fuße der Treppe liegenden nackten, gefesselten Sklaven und die Trophäen aus. Palma Giovane hat also in diesem Gemälde den Kriegsruhm Venedigs zu Lande und zu Wasser verherrlicht.

Das Mittelbild [20]) hat Tintoretto (zwischen 1580 und 1585) der venezianischen Staatskunst gewidmet, die kraft der vorzüglichen Organisation im Beamtenwesen und mit unübertrefflicher Weisheit den Erdkreis umspannt und viele Völker zu freiwilliger Unterwerfung veranlaßt. Im vorigen Bilde herrschte ein gewaltsames Herandrängen, und am Fuß der Treppe leidenschaftliche Bewegungen, hier dagegen ein feierlicher Aufstieg von Fremden, in die Tracht ihrer Länder gekleideten Gesandten, welche die Urkunden mit ihren Privilegien, Schlüssel und Kostbarkeiten bringen,

Vittoria che riportò il Doge Andrea Contarini, dei Genovesi totto Chioggia, l'anno mille trecento trenta otto essendo stato necessario ritornarlo ne detto luogo, poi che per ordine espresso del senato di quel tempo, fu deliberato, che a perpetua memoria di quel magnanimo principe, fosse collocata la testimonianza di quella mportantissima Vittoria all' incontro del Tribunale, affinchè la fosse sempre rimirata dai dogi dell' età future.

19) Ridolfi, op. cit. II. Vita di Jacopo Palma il Giovane, S. 178. — Bardi, op. cit. S. 62.

20) Ridolfi, op. cit. II. Vita di Jacopo Robusti detto il Tintoretto, S. 39. — Bardi, op. cit. S. 62.

vielleicht eine Erinnerung an die Wirklichkeit; um den neben S. Marco errichteten Thron des Dogen (Niccolò da Ponte) sind die Beamten im Ornat versammelt. In der Haltung des Dogen aber vollzieht sich die Verbindung zwischen dem Irdischen und Überirdischen, denn während er mit gewohntem Zeremoniell die Schlüssel von einem fremden Gesandten entgegennimmt, neigt sich aus den Wolken herab, wie auf Altarbildern die Madonna, die Königin Venezia, im Begriff, ihm als Zeichen des Friedens einen Olivenkranz und einen Palmzweig darzureichen, den der Markuslöwe bereit hält; im Hofstaat, der diese neue Himmelskönigin umschwebt, gewahren wir die Göttinnen Cybele und Thetis, wiederum eine Versinnbildlichung der Herrschaft zu Land und zu Meer.

Es blieb aber bezeichnenderweise Paolo Veronese vorbehalten, im letzten Gemälde Glück und Wohlstand der Republik mit unerhörter Pracht vorzuführen. Lassen wir hier zunächst Ridolfi selbst das Wort[21]): »Über den Wolken malte er Venezia zwischen zwei Türmen, ähnlich dem »alten Rom«, und von einer Siegesgöttin mit königlichem Diadem gekrönt, weil sie ja als Königin über das Adriatische Meer und die vornehmsten Städte der Lombardei herrscht. Er malte auch die geäugte Ruhmesgöttin, welche die goldene Posaune bläst und ihren [Venedigs] Ruhm offenbart. Um sich hat diese die Ehre, die Freiheit mit dem Hut auf der Lanze, den Frieden, Juno mit Zepter und Krone in der Hand, um ihre königliche Würde zu zeigen, und Ceres, nackt, und mit Ähren bekränzt, und auf dem Schoße das Füllhorn mit Ähren, und die Glückseligkeit, welche all diese Vorzüge und Ehren genießt. Dahinter nun erhebt sich eine herrliche Fassade, von gedrehten Säulen gestützt, und oben auf dem Gesimse stehen zwei Statuen aus Bronze, Merkur und Herkules, als Beredsamkeit und Stärke, und unten [am Fuß der gedrehten Säulen] zieht sich eine Balustrade hin, auf der viele Leute stehen, welche die unterworfenen Völker vorstellen, und vornehme Matronen mit kleinen Kindern, alle jene Göttinnen bewundernd. Gleicherweise verteilt er ganz unten (nell piano) Reiter, Fußsoldaten und Kriegsbeute mit allerlei andern sinnreichen Einfällen, welche die ganze Bildanordnung reich und prächtig machen. Auch hier fehlte es nicht an Gelegenheit, die übernatürliche Begabung Paolos zu loben, da er doch mit solcher Pracht und solchem Reiz jeden Teil dieses Werkes ausgestattet. Allein es sei daran genug, zu sagen, daß er geboren wurde, um zu zeigen, wie die Bewohner des Himmels und die irdischen Herrlichkeiten beschaffen seien.«

Die »irdische« Gruppe dieses Gemäldes bespricht aber Bardi noch ausführlicher und im gedanklichen Zusammenhang mit den zwei vorhergehenden Bildern. »Unter sich haben sie (die Allegorien) eine Anzahl Personen, alle fröhlich und heiter gestimmt; an Gestalt und Kleidung sind sie verschieden, aber alle geben ihrer festlichen Stimmung und ihrer Fröhlichkeit zu allen Jahreszeiten Ausdruck, welche durch die vier Kinder, die man abseits von den andern Figuren sieht, dargestellt sind. Die beiden geistvollen Männer, Contarino und Marcello, die Erfinder so herrlicher Dinge, wollten

[21]) Ridolfi, op. cit. I. Vita di Paolo Caliari Veronese, S. 312. — Bardi, op. cit. 63.

nämlich damit den Schluß ziehen, daß aus der Gewalt und den Waffen, die im ersten Gemälde dargestellt sind, und aus der Liebe und freiwilligen Unterwerfung, die das zweite zeigt, diese Wirkung von Fröhlichkeit und allgemeinem Jubel bei allen dieser ruhmreichen Republik unterworfenen Völkern erzielt werde; denn obschon jene dem Namen nach ihrer gemeinsamen Freiheit beraubt sind, so leben sie doch sicher und werden nicht die Beute der Grausamkeit und der Habsucht der Tyrannen.«

Wohl hat die gewaltige Ausdehnung der Decke einer so ausführlichen Darlegung der venezianischen Herrlichkeit in hohem Maße Vorschub geleistet, aber maßgebend war doch der ausdrückliche Wille der auftragerteilenden Behörde oder der das Programm endgültig redigierenden Kommission, alle bisher ausgesprochenen oder auch nur angedeuteten Gedanken noch einmal zusammenzufassen und in unerhört prächtiger Weise vorzutragen, und zwar in einer Umgebung, welche die Voraussetzungen dazu in sich enthielt und die Apotheose des Staates vor den Augen der Welt motivierte.

Dem Deckenschmuck im Saal des Rates der Zehn lag auch ein umfassendes Programm zugrunde, aber einmal war es nicht so einheitlich gefaßt, und dann konnten wegen des beschränkten Raumes die Hauptgedanken mehr nur angedeutet als ausgeführt werden, so daß die logische Verbindung nicht ohne Schwierigkeit zu entdecken ist. Hier sind also noch viele Gedanken auf engem Raum angetönt, in den letzten Sälen dagegen wird auf weitem Plan je ein Thema so ausführlich und vielseitig wie nur möglich dargestellt. Gegenüber dem Bilderzyklus des Atrio quadrato stellt Tintoretto im Saal des Großen Rates die Weisheit des Staates mit realen Faktoren und nicht in geistvoll ausgedachtem mythologischen Gleichnis dar; er umgeht jetzt den Dualismus zwischen griechischer Mythologie und christlichem Votivbild und erreicht die unmittelbare Verständlichkeit des Übergangs vom Irdischen zum Himmlischen (Mittelbild). Ohne Ridolfis Erklärung wären uns die vier mythologischen Szenen des Atrio quadrato als Gleichnisse unverständlich, und nur die vom Beschauer selbst vollzogene logische Fortführung des zugrunde gelegten Gedankens muß dort die Brücke von den Wandgemälden zum Deckengemälde schlagen. Im Mittelbilde des großen Ratssaales läßt sich dagegen der Gedankengang von einer Figur zur andern ablesen.

In einem einzigen dramatischen Gemälde faßte Palma Giovane zusammen, was am Gewölbe der Sala delle quattro porte sorgfältig verteilt und zu bequemem Ablesen vereinzelt war; die unterworfenen Städte sollen nicht mehr den Allegorien von Tugenden und Künsten identisch sein, sondern das innerlich begründete Leiden, den Schmerz über den Verlust der Freiheit und den Unwillen über die Waffengewalt zum Ausdruck bringen. — An Stelle der einzelnen Votivbilder der Dogen, in welchen das persönliche Anliegen des einzelnen zur Bildursache wurde, tritt wiederum das zusammenfassende Ganze, die Geschichte der Dogen von Anfang bis zu Ende, und zwar als Verbindung zwischen den großen Zyklen und den Einzeltaten mit der Apotheose: wir meinen die Friese mit den Paaren von Dogenbildnissen, die sich in der Sala dello scrutinio wie des consiglio maggiore unter der Decke hinziehen. — Nur in seinen

Ruhmestaten sollte nun der einzelne noch zur Geltung kommen, und das religiöse Moment war auf ein ganz spezielles Thema verwiesen, das aber trotzdem eine gewisse Allgemeingültigkeit besaß.

Und das Glaubensbekenntnis des Staates, dessen einzelne Artikel an der Decke der Sala del collegio geschrieben stehen, hatte seine wohltätigen Folgen; kraft dieser Tugenden ist der venezianische Staat zur Weltherrschaft gelangt; es braucht nicht mehr der Andeutung durch Mars und Neptun, sondern sie spricht aus dem festlichen Gepränge, das zum Dogen emporflutet, und, was nur über dem Votivbild für Lepanto hat Platz finden dürfen, nämlich das Versprechen auf Weltherrschaft mit Frieden und Gerechtigkeit als unerläßliche Träger derselben, das wird zum volltönenden, kosmischen Triumphlied in der »Venezia« desselben Veronese; jetzt dienen ihr nicht mehr nur Allegorien, und zwar sind es nicht einmal Allegorien von Tugenden — sondern auch Göttinnen des Olymps, unter ihnen Juno, sitzen zu Venezias Füßen; und diese Göttlichkeit Venezias ist eine bedingungslose und absolute, und alle Allegorien und alles Irdische ist gleichsam nur die Emanation derselben.

Statt der Kulturfaktoren, welche die Größe Venedigs ausmachen, schildert Veronese das Glücksgefühl, das eine solch vollendete Kultur auslöst, und Venezia ist nun nicht nur, in humanistisch-literarischem Sinne, Herrscherin des Meeres und seiner Gottheiten, sondern in einem mehr pantheistischen Sinne Herrscherin des Weltalls. Ein dualistisches Gebilde wie das politische Votivgemälde, besonders, wenn es noch allegorischen Einschlag hatte, konnte natürlich in einem so klar gefaßten Programm, wie es die zwei letzten Säle zeigen, keinen Platz finden; mochte es dort verbleiben, wo die Bilder von Decke und Wand überhaupt verschiedenen Gedankensphären angehörten und wo trotz zunehmender Vereinheitlichung des Themas (gegen früher) doch noch verschiedene Faktoren des Geisteslebens nebeneinander ihren Rang behaupteten. In den zwei letzten Sälen gelangte schließlich die alte, unmittelbare chronikartige Erzählung des Geschehenen ohne Verschleierung durch Allegorie und ohne Vermengung mit ihr innerlich fremder Devotion aber mit neuen Kunstmitteln ausgerüstet und auf breitere Basis gestellt, zu neuer Wirkung.

Wenn wir zunächst von dieser soeben hervorgehobenen Steigerung und Zusammenfassung aller bisherigen Gedanken im letzten Saal absehen und nur das allen Bildergruppen Gemeinsame hervorheben wollen, so sind als Hauptfaktoren: Geschichte, Mythologie, Allegorie und christliche Religion zu nennen, welche verschiedenartige Synthesen miteinander eingehen. Sind nun die einzelnen Elemente oder sind erst die Synthesen als Symptome des Barocks aufzufassen? Um das noch zu beweisende Resultat unserer Untersuchung vorwegzunehmen, sei gesagt, daß bereits die Renaissancekunst diese Elemente vereinzelt enthalten hat, daß aber gerade deren Synthese zum Wesen des Barocks gehört und seine Vielgestaltigkeit mit bestimmen hilft. Ergibt sich aus der vollzogenen Erläuterung der Gemäldefolge im Dogenpalast als leitendes Motiv das Wort »Ruhmeskunst«, so hängt der Beweis, daß diese venezianische Ruhmeskunst schon dem Barock angehört, von den Resul-

taten ab, welche der Vergleich mit älteren und jüngeren Ruhmeszyklen erbringt. Im Jahre 1407 malte Spinello Aretino im Palazzo Pubblico in Siena in 16 Bildern die Geschichte Barbarossas, Papst Alexanders III. und des Dogen Ziani um des Nachruhms Papst Alexanders willen, der aus Siena stammte[22]).

Die Ausstattung des Appartamento Borgia im Vatikan (Pinturicchio) wählte nach mittelalterlichem Brauche für jedes zu schmückende Zimmer ein neues Thema, teils religiöser, teils scholastischer Natur; ein verbindender Grundgedanke war nicht vorhanden, und das Ruhmesmoment, d. h. in diesem Falle die von einem Hofpoeten erfundene Verherrlichung der Borgias, kam nur sehr versteckt in der Erzählung von Osiris, Isis und dem Apisstier, den der Besteller mit seinem Wappentier identifizierte, am Gewölbe und Fries im Saal der Heiligenleben[23]) zur Darstellung.

Pinturicchios Fresken in der Liberia des Doms zu Siena (seit 1502) mit der Lebensgeschichte Papst Pius' II. (Enea Silvio Piccolomini) bilden eine monumentale Chronik in recht anschaulicher Erzählung, aber außer den geschichtlichen Tatsachen malt der Künstler nichts. Der Beschauer muß den Ruhmesgedanken selbst herauslesen; keine Götter greifen in das Leben des Helden ein, um ihm dadurch eine höhere Weihe zu geben. Keine Allegorien sind da, um einzelne Gedanken der Vorstellungen, die sich an den Charakter des Helden knüpfen, herauszuheben und nachdrücklich zu betonen. Nirgends wird der ruhige Verlauf der Erzählung durch Reflexionen über Eigenschaften oder Motive unterbrochen oder auch nur eingerahmt. Der Zyklus der »Wissenschaften«, den Melozzo da Forlì oder Justus van Gent (um die Mitte der 70er Jahre) für Herzog Federico im Schloß Urbino gemalt hatte (die Tafeln heute zum Teil in London und Berlin, zum Teil verschollen), bewegt sich in rein scholastischem Gedankenkreise; erstens ist der Vorgang im wesentlichen auf allen Bildern derselbe, und ferner tritt die Persönlichkeit gegenüber der »Wissenschaft« zurück. Auch die ersten Allegorien des Staatsregiments trugen rein lehrhaften Charakter und waren weitläufige Zusammenstellungen von lauter personifizierten Einzelbegriffen, und jeder Versuch, gedankliche Beziehungen oder logische Trennung durch künstlerische Mittel auszudrücken, brachte Störung in die Komposition. das »Gute Regiment« des Ambrogio Lorenzetti im Stadtpalast zu Siena; und neben dieser nur in den Einzelheiten genießbaren Summierung von Begriffen als vollkommen gesondertes Bild die ganz genrehaft dargestellten guten Folgen dieses Regiments. Damals durfte man noch nicht unterlassen, auch das Gegenteil zu zeigen: das böse Regiment und seine schlimmen Folgen. Ursache und Wirkung, jene in ihrer rein

[22]) Adolfo Venturi, Storia dell' arte italiana V, pag. 884 ff. — Im Jahre 1370 hatte Antonio Veneziano zusammen mit Andrea Vanni die Gewölbe des Sieneser Doms bemalt. Die genaue Angabe des Ortes schließt völlig aus, daß es sich hier um die Geschichte Barbarossas handelte. (Crowe und Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia. II. p 57). Der Palazzo Pubblico in Siena enthält nebst der genannten ausführlichen Geschichte Barbarossas auch die Ansätze zu offizieller Ruhmesmalerei: das herrliche Reiterbildnis des Guidoriccio Fogliani, 1328 von Simone Martini gemalt, und die künstlerisch unbedeutende Schlacht von Asinalunga, dem zwischen 1343 und 1382 tätigen Paolo di Neri zugeschrieben (Venturi, op. cit. V. p 740).

[23]) E. Steinmann, Pinturicchio (Samml. Knackfuß), S. 57 ff.

symbolistischen, allegorischen, diese in ihrer genrehaften Auffassung, weichen also in ihren künstlerischen Darstellungsmitteln grundsätzlich auseinander. Gegenüber dieser herben Strenge sittlicher Anschauung muten uns die Gemälde der Sala del collegio im Dogenpalast nicht mehr so sehr als sittliche Forderung, sondern als Ruhmestitel des Staates an: man rühmt sich der Tugenden, die man selbstverständlicherweise besitzt, und der Lohn dafür ist nicht nur das Wohlergehen der Untertanen, sondern hauptsächlich die eigene weltumspannende Herrlichkeit.

Die erste zeitgenössische Chronik für einen Gewaltherrscher bilden Francesco Cossas leider stark zerstörte Fresken in einem Saal des Palazzo Schifanoja in Ferrara (um 1470), welche [24]) Herrschertaten Borsos von Este erzählen; die Darstellung spitzt sich also anscheinend auf das Ruhmesmoment zu. Allein die Zeichen des Tierkreises und die jedem Monat vorstehenden Götter, welche für das Ganze die Einteilungsnorm geben, die menschlichen Beschäftigungen, die Allegorien, welche von symbolischen Tieren auf Triumphwagen gezogen wurden, charakterisierten die ganze Bildergruppe als mittelalterliche Enzyklopädie. Und gerade jene zahlreichen Episoden der menschlichen Beschäftigungen, welche die Freskenfolge zu einem kulturgeschichtlichen Denkmal ersten Ranges machen, verbieten, hierin nur Ruhmesabsicht sehen zu wollen.

Der Zyklus besagt vielmehr, daß der Mensch in seinem ganzen Tun und Treiben trotz aller scheinbaren Freiheit dem Einfluß der Gestirne unterworfen sei. Zudem entwickelt sich das Programm auf den bemalten Wänden in scharf getrennten Zonen: Monatsbilder, Tierkreiszeichen, Allegorien und Herrschertaten. Schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts wurden Pisanello und Gentile da Fabriano [25]) (zwischen 1408 und 1414) beauftragt, den großen Ratssaal des Dogenpalastes mit Fresken zu schmücken. Dabei ist nun die interessante Tatsache zu vermerken, daß die Geschichte Barbarossas, von welcher jeder eine Episode malte, schon im 14. Jahrhundert in der Kapelle des Dogenpalastes zur Darstellung gelangt war [26]). In der kirchlichen Atmosphäre hatte also diese Tradition ihren Anfang genommen; im Heiligtum des Staatsgebäudes fand dann dieses so dramatische Kapitel venezianischer Geschichte, in welchem die Republik Schauplatz eines weltgeschichtlichen Ereignisses wurde, monumentalen Ausdruck. Als am Ende des Jahrhunderts die schadhaften Fresken in der Sala del consiglio maggiore durch Tafelbilder ersetzt werden mußten, erweiterte man im Anschluß an die Überlieferung das ohnehin nicht streng auf eine Episode eingestellte Programm, so daß die Gemäldefolge mit der Zeit den ganzen Saal umfassen sollte. Weil danach in der Folge noch einzelne aus der Geschichte der Stadt heraus-

[24]) Adolfo Venturi, Storia dell' arte italiana. VII, 3, S. 599 ff.

[25]) Laudedeo Testi, La storia della pittura. Veneziana I, S. 363 f., 376.

[26]) Derselbe, op. cit. S. 195. — Aus dieser nach damaliger Auffassung interessantesten Episode venezianischer Geschichte wurde durch Francesco und Leandro Bassano in einem Wandbilde der Sala del consiglio dei dieci die Begegnung Alexanders III. mit dem Dogen Ziani dargestellt. Als repräsentatives Gegenstück malte Marco Vecellio gegenüber den zwischen Karl V. und Klemens VII. 1529 zu Bologna geschlossenen Frieden.

gegriffene Episoden wie Tizians Schlacht von Cadore hinzukamen, so läßt sich für den Anfang der Begriff Ruhmesmalerei kaum anwenden, ganz abgesehen davon, daß auch noch keine Allegorien das Ruhmesmoment besonders hervorhoben. Die chronikale Vortragsweise war aber, nach quattrocentistischem Geschmack, mit vielen Details genrehaft ausgestattet; man freute sich am einzelnen, an den Bildnissen der Zeitgenossen und den farbenprächtigen Veduten. Äußerlich stellten sich diese Gemälde kaum anders dar als die legendarischen Zyklen in den Lokalitäten der Bruderschaften; waren es doch dieselben Maler, welche sich hier wie dort betätigten[27]. Um 1500 stand die Kunst also noch auf dem Standpunkte der rein chronikalen Darstellung; für Venedig speziell war die Tradition bindend gewesen. Das Ruhmesmoment kam also in den momentanen langen Bilderchroniken nur indirekt, anschaulicher dagegen in der Auswahl einzelner weniger, aber dafür besonders ruhmvoller Episoden, die zeitlich nicht notwendig zusammenhängen mußten, zur Geltung, wobei natürlich die Auswahl nur aus dem sichtenden Urteil des Bestellers hervorgehen, nicht aber durch außerhalb des Gegenstandes liegende Umstände, wie Enge des zu bemalenden Raumes, bedingt sein durfte. Die Auswahl wurde eben zu dem Zwecke getroffen, daß sich ein Staat oder Herrscher nur in seinem vorteilhaftesten Lichte darstellte, d. h. in seinen Siegen über die Rivalen. Unter diesem Gesichtspunkte ist der Auftrag zu betrachten, welchen die Signorie von Florenz 1503 an Lionardo da Vinci und Michelangelo erteilte: je einen Sieg über die Mailänder und die Pisaner. Für die Zeitgenossen war die Ruhmesabsicht verständlich genug, sie erhielt noch ihre Bekräftigung durch die Auswahl der Künstler, das Format der Bilder und die Lokalität, die sie schmücken sollten. An Stelle der typischen mittelalterlichen Erzählung trat die subjektive Auswahl des Zweckmäßigen und die Hervorhebung des Suggestiven. Diese von allem Dogmatischen und religiös oder moralisch Bindenden befreite Subjektivität kann als Kennzeichen der klassischen Renaissance gelten, bildet aber zugleich den Keim, aus welchem sich der Barock entwickeln sollte.

Während Raffael in der Stanza della segnatura im Anschluß an die Einteilung der Bibliothek, die früher dort stand, zwar vom Gedankenkreise der Scholastik abhängig, doch gleichsam den Beruf zur geistigen Bildung oder die Kulturmission des Papsttums schilderte, ohne die Person Julius' II. in den Mittelpunkt des Ganzen zu stellen, spitzte sich in den folgenden Sälen das Thema mehr und mehr auf die Verherrlichung der päpstlichen Macht und sogar ihres lebenden Repräsentanten zu[28].

Die Sala d' Eliodoro war den diplomatischen und kriegerischen Erfolgen Julius' II. und Leos X. gewidmet, nur ist bezeichnend, daß nicht das Ereignis selbst, sondern ein ähnliches, zeitlich entlegenes als Gleichnis dafür gewählt wurde, dessen

[27]) Lionello Venturi. Le origini della pittura veneziana, S. 236, 319, 334, 348.

[28]) Julius von Schlosser, Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della segnatura. Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XVII, 1896, S. 13 ff.

Bedeutung aber alle Zeitgenossen kannten, um so mehr, als ungeachtet des starken Anachronismus, dreimal die Persönlichkeit des Bestellers in wichtiger Rolle auftrat. Wir dürfen sogar annehmen, daß die ausgewählten »Gleichnisse« nur dazu dienten, das wirkliche Ereignis und dessen Träger in um so helleres Licht zu rücken. In den biblischen und legendären Erzählungen mußten sich die Päpste in gesteigerter, allen zeitlichen und örtlichen Schranken entrückter Existenz wiedererkennen. Nur als höfische Schmeichelei aber können die vier Fresken in der Sala dell' Incendio gewertet werden, da sie in den Geschichten Leos II., III. und IV. nur dem Namen des lebenden Papstes, nicht aber seinen wirklichen Taten und Erfolgen huldigten. Einen Zug ins einfach Historische gewinnt die Freskomalerei im Vatikan erst wieder in der Sala di Costantino, wo die Begründung der Papstkirche in ihren ausschlaggebenden Momenten zur Darstellung kam; auch die erläuternden und ausführenden Allegorien gewinnen jetzt mehr Raum, aber sie beanspruchen nur dekorative Bedeutung, indem sie außerhalb der erzählenden Bilder die schmalen Wandflächen schmücken. In jenen historischen Fresken, die ein einziges Kapitel der Kirchengeschichte illustrierten und sich um eine einzige, ferner Vergangenheit angehörende Persönlichkeit drehten, lag nun noch immer keine grundsätzlich neue Anschauung ausgesprochen. Man mußte doch wieder auf den Gedanken der siegreichen Macht des Papsttums zurückgreifen, ihn aber auf viel breiterer Basis und mit realistischen Mitteln, d. h. auf Grund einiger aktueller Begebenheiten ohne Verklärung entwickeln.

Unter Paul III. ist nun diese neue Auffassung der offiziellen und daneben auch der privaten Ruhmeskunst ausschlaggebend geworden. In der Sala regia des Vatikan[29]), welche speziell für die den Gesandten erteilten Audienzen gebaut wurde, verkünden die Fresken den Sieg des Papsttums über das Kaisertum, die Unterwürfigkeit der Fürsten als Schenker und Lehensträger, die Siege über Heiden und Ketzer und die Universalität des Papsttums. »Ecclesia militans« und »ecclesia triumphans« könnte das Programm gelautet haben. Es ist keine chronikale Erzählung mehr, denn die Episoden hängen zeitlich nicht zusammen, sondern es herrscht ein einheitliches Tendenzprogramm mit lauter auf einen einzigen Zweck, den der Suggestion, hinzielenden Einzelkapiteln. Die Ausmalung zog sich, wie die Darstellung der Bartholomäusnacht bezeugt, bis in den Pontifikat Gregors XIII. hinein, aber Paul III. war der Urheber dieser spezifisch päpstlichen Ruhmeskunst mit polemischem Charakter. Seine Familie fand in den Fresken der Brüder Zuccari in Schloß Caprarola[30]) ihre monumentale Chronik. Schon die Tatsache, daß ihr ein eigener Saal, die Sala dei fasti farnesiani, gewidmet wurde, dann aber besonders die Verteilung der Gemälde auf Wände und Gewölbe sprach, auch ohne Allegorien und Götter, die Ruhmesabsicht deutlich genug aus. An den Wänden spielen sich, größtenteils in teppichartiger Einfassung, aber gleichwohl in größtem Maßstabe, die Szenen

[29]) Agostino Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano. Rom 1701. S. 5 ff.

[30]) Vasari (ed. Milanesi). — Abbildungen in: Sante Bargellini, I Monti del Cimino. Italia artistica. Nr. 73.

mit dem Verkehr mit Monarchen und mit Huldigungen ab, diejenigen Episoden also, welche auf die Farnese den höchsten Glanz werfen sollten; in den Raum des Gewölbes müssen sich Allegorien und kriegerische Szenen teilen. Neu ist diese Ausdehnung über einen ganzen, allein dem Zweck der Selbstverherrlichung gewidmeten Raum und, an Stelle der älteren Koordinierung der Episoden, deren Subordinierung. — Paul III. war außerdem noch ein besonderer Saal, die Sala del Concilio di Trento, geweiht.

Einer der glänzendsten Mäzene dieses Zeitalters, Kardinal Alessandro Farnese, hatte Vasari 1546 den Auftrag erteilt, in der Cancelleria in Rom in einem Freskenzyklus [31]) die Hauptregierungshandlungen seines Großvaters, Paul III., darzustellen. Das bestimmende Moderne lag auch hier im Herausgreifen derjenigen Momente, welche den unsterblichen Ruhm dieses Pontifikats ausmachen sollten. Der Wert eines Ereignisses wurde jetzt nur noch danach bemessen, wieviel der Dargestellte aus eigenem Willen dazu beigetragen hatte; ruhmvoll und darstellungswürdig war ein Ereignis nur dann, wenn sich die Hauptperson als Herr und Schöpfer der Situation auswies, wenn diese nichts anderes als der reine Ausfluß eines starken, weitumfassenden Willens war. Früher wurde erzählt, was in der Erinnerung der Nachkommen haften geblieben war, und meistens war der Held Objekt des Ereignisses. Jetzt aber wurde die Umwelt Objekt des Willens der Hauptperson, und dieser Wille machte sich nach und nach Erde und Himmel dienstbar. Die Art, wie sich die Persönlichkeit äußerte, die Mittel, mit welchen sie ihren Willen durchführte, wurde von den Künstlern durch konkretes Wesen, die Allegorien, die als Hofstaat den Herrscher umgaben und seinem Wort gehorchten, ausgesprochen. Man vermag in den erzählenden und speziell verherrlichenden Freskenzyklen diese zunehmende Subjektivierung der Hauptperson gegenüber der Umwelt Schritt für Schritt zu verfolgen. Ihr erstes Auftreten bedeutet den Anfang des Barocks; und wenn diese Subjektivierung schließlich Erde und Himmel und das ganze Weltall in sich faßt und überwunden hat, so ist auch der Barock an seinem Ziele angelangt.

Dem goldenen Zeitalter unter Paul III. sind die Fresken der Cancellaria gewidmet, und das Ganze wie die einzelnen Fresken sollen sich möglichst beziehensreich darstellen. Nicht nur sind die Gemälde mit den Bildnissen lebender Personen vollgestopft, sondern zahlreiche Allegorien treten handelnd oder auch nur assistierend auf, und zwar sind es nicht nur die Verkörperungen herkömmlicher Begriffe, sondern Vasari hat sie, wohl mit Hilfe gelehrter Berater, jeweilen aus der vorliegenden Situation heraus entwickelt. Nischen mit allegorischen Figuren, die natürlich zum Ganzen Bezug haben, gliedern die Mauerflächen zwischen den Fresken; gemalte Büsten von Personen des klassischen Altertums spinnen die Gedanken weiter. Einzelne Allegorien oder Lokalgottheiten aber, und zwar die merkwürdigsten, wie der »Neid«, der Tiber, der Vatikan, führen eine Sonderexistenz, greifen also nicht in die Handlung ein; sie er-

[31]) Ernst Steinmann, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom. 1. Die Sala Farnese der Cancellaria, Monatshefte für Kunstwissenschaft III, S. 45 ff. — Ludwig Pastor, Geschichte der Päpste. V. p. 777 ff.

scheinen demnach als erklärende äußere Zutaten, die noch nicht in die Willens- und Interessensphäre der Hauptperson eingetreten sind.

So ausführlich, weitläufig und beziehungsreich auch Vasaris dem Hause Medici[32]) gewidmeten Gemäldefolgen im Palazzo Vecchio in Florenz sein mögen, so bringen sie dem Beschauer doch zunächst nichts, was auf eine grundsätzlich neue Anschauung im Ruhmesbilde deuten würde. Allerdings war der Raum, welcher diesem Thema zur Verfügung gestellt wurde, der denkbar ausgedehnteste, über welchen die italienische Ruhmesmalerei bisher je verfügt hatte. Alle Gemächer, über welche sich die Bilder ausdehnen, sollten laut dem von Anfang an festgestellten Programm zu einem Körper zusammengefaßt werden und durch die Geschichten jedes seinen besonderen Namen erhalten; in die oberen Säle kamen die Erzählungen von den Göttern, in die unteren die Taten der erlauchten Männer des Hauses Medici. Nun waren aber diese mythologischen Szenen nicht aus humanistisch-literarischem Interesse ausgewählt und komponiert worden, und sie bilden also keine Parallelerscheinung zu den Gemälden in der Farnesina, im Badezimmer des Kardinals Bibliena, und der Engelsburg in Rom, noch zu denen des Palazzo del Tè in Mantua, wozu als spätere Werke noch die Fresken der Galerie im Palazzo Farnese in Rom und die Säle des Palazzo Pitti in Florenz gezählt werden mögen. Sie sind auch weit weniger literarisch wie künstlerisch dankbare Begebenheiten als vielmehr weitläufige Darlegungen des ganzen mythologischen Wissens jener Zeit, und zwar zu einem Zwecke, der außerhalb des Gegenstandes selbst gelegen war. Von diesen Götterbildern, welche in den »Jahreszeiten«, Gestirnen, Horen usw. noch ihre Erweiterung fanden, spann sich eine große Menge von Beziehungen und Anspielungen zu dem Herrscher und seiner Familie. Während also in den unteren Gemächern die Ruhmesidee, allen verständlich in der Zuweisung einzelner Räume an bestimmte Persönlichkeiten und in der Darlegung ihrer trügerischen wie kulturellen Tätigkeit, in der Darstellung ihrer Bildnisse und der (rein dekorativen) Anbringung von Allegorien allen Beschauern ohne weiteres verständlich war, hüllte sich oben die denkbar stärkste, echt renaissancemäßige, höfische Schmeichelei in das Gewand der Mythologie. Die Götter waren die Sinnbilder für die Herrscher; jedes »Göttergemach« kam über den betreffenden Herrschersaal zu liegen. Der in jenen Götterbildern enthaltenen Beziehungen zu den Mediceern sind aber so viele und meistens so weit hergeholte und gekünstelte, daß es des Kommentars Vasaris bedarf, um sie zu erkennen, ja um überhaupt von der Möglichkeit solcher Beziehungen überzeugt zu werden. Und der Maler tut sich sehr viel auf diese geistreichen Erfindungen zugute, indem er dem ahnungslosen und daher um so mehr überraschten Herzog Francesco Medici selbst als Erklärer all dieser Bilderfolgen in ihrem mythologischen Zusammenhang wie in ihrer allegorischen Beziehung zu den Mediceern dient. Aus dem Wesen und den Taten der Götter läßt sich eine Menge guter Eigenschaften abstrahieren, in welchen die Mediceer ihr Spiegelbild erblicken sollen. Und

[32]) Vasari, Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di loro altezze serenissime. (Ed. Milanesi) S. 18 f.

für die — künstlerisch dankbare — Ersetzung des Begrifflichen durch das Konkrete beruft sich Vasari auf das Altertum; es sei dem Pinsel des Malers erlaubt, die Gegenstände der Philosophie (d. h. das Begriffliche) in Form von Erzählungen zu behandeln, da Poesie und bildende Kunst sich der nämlichen Ausdrucksweise bedienten. Und wenn er in diesem Saale (der Elemente) wie in den andern seine »Erfindungen« unter dem Namen der Götter der Fabeln darlege, so möge es ihm erlaubt sein, darin die Alten nachzuahmen, welche unter diesen Namen allegorisch die Gegenstände der Philosophie versteckten [33]).

In mythologischer Umdeutung erscheint der alte Cosimo als Ceres; denn wie diese den Menschen die Schätze der Erde spendete, Proserpina aus der Unterwelt holte, aus göttlicher Milch und irdischem Feuer den Triptolemus schuf und ihm die irdischen Güter übergab, so spendete Cosimo seiner Vaterstadt Florenz alle Güter, entriß der Erde Schätze und gab ihr einen herrlichen Nachkommen: Lorenzo il Magnifico. Dieser selbst aber wird mit der Göttin Opis identisch, weil beide unbegrenzte Verehrung seitens der Menschen genossen. Der Zyklus der Cybele als Gattin des Saturns ist gewählt, weil dieser der Stern des Herzogs Francesco ist; Jahreszeiten und Monate besagen, daß er alles zur rechten Zeit geschehen läßt. Ceres verkündet die Bebauung des Landes durch Herzog Cosimo. Die Vermählung Jupiters mit seiner Schwester Juno bedeutet die Familienverbindungen, welche diese als Schützerin der Ehe zwischen dem Hause Medici und andern gleich vornehmen Familien stiftete. Die Nymphen, welche zu der Götterhochzeit tanzen, sind die Künste, die unter Herzog Cosimos Herrschaft blühen. Und schließlich werden selbst die Liebesgeschichten Jupiters zu Allegorien für die politische Klugheit des Herzogs verwendet. Der Saal der Elemente korrespondiert nun allerdings, als Zusammenfassung verschiedener Gottheiten, nicht mit irgendeinem Herrschersaal, enthält dafür um so mehr Anspielungen auf das Haus Medici überhaupt.

In den Sälen, die dem alten Cosimo, Lorenzo magnifico, Leo X., Clemens VII., Herzog Cosimo und Giovanni delle bande nere gewidmet waren, verteilten sich die Gemälde, vorzugsweise kriegerischen Inhalts, auf die vorzüglich eingeteilten Gewölbe und auf die Wände. Die Disponierung war so getroffen, daß die Bilder erzählenden Inhalts das Ganze beherrschten, und daß die Allegorien, mythologischen Szenen mit allegorischer Bedeutung in füllende Felder kamen, während die Porträtmedaillons, Grotesken und Trophäen die Rahmensysteme füllen. Wo Lokalgottheiten vorkommen, erscheinen sie als teilnahmlose, künstlerisch heterogene Assistenzfiguren. Schließlich entspricht der große Ratssaal, die Sala dei cinquento, im Zwecke der Sala del consilio maggiore in Venedig. Aber vor lauter Erzählungen von Kriegen und Ereignissen der Geschichte der Stadt, Darstellungen von Städten Toskanas und den Quartieren von Florenz kam der Maler kaum dazu, den Herzog selbst zu verherrlichen. Das runde Mittelbild, welches an der flachen Decke den Schlußstein darstellen und

[33]) Ragionamenti (ed. Milanesi 8), S. 18 f

aus den großen Gemälden ringsum das Fazit ziehen sollte, enthält nun allerdings eine Fiorenza, welche dem Herzog Cosimo einen Eichenkranz aufs Haupt setzt; aber statt sie zu beherrschen, verschwindet diese Darstellung fast vor den übrigen. Der Ruhmesgedanke zieht sich wohl durch die ganze neue Ausmalung des Palazzo Vecchio hindurch, allein er liegt noch innerhalb der Gemälde und muß vom Beschauer erst aus dem Zusammenhang abstrahiert werden. Die herkömmliche Berichterstattung ließ also in ihrer Weitläufigkeit den Ruhmesgedanken noch nicht künstlich sichtbar zum beherrschenden Motiv werden. Die Voraussetzungen erschienen künstlerisch noch wichtiger und interessanter als die Sache selbst.

Gleichzeitig stand nun in Venedig eine grundsätzlich neue Auffassung des Ruhmesbildes fertig da. In der Sala del consiglio dei dieci wie den zwei andern zugehörigen Sälen liegen die Voraussetzungen in dem jedermann bekannten Zweck dieser Säle. Der Verfasser des Programms, dem bekanntlich nur die Decke des Saales für bildlichen Schmuck eingeräumt wurde, verzichtete auf Darstellungen von Akten der Gerechtigkeit, um mit der allegorisch mythologischen Umdeutung und ihrer so sehr dramatischen Fassung die Voraussetzungen in höherer Einheit und mit packender optischer Wirkung zusammenzufassen. Jupiter, der die Verbrechen zerschmettert, ist nicht aus literarischem Interesse dargestellt, sondern weil sich der Eindruck der furchtbaren Macht, über welche der Rat der Zehn verfügte, in der Vorstellung von der elementaren Allgewalt des Göttervaters suggestiv steigerte und Furcht und Entsetzen erhöhte. Und ähnlich die übrigen Deckengemälde desselben Saales. Für Glück und Macht Venedigs sucht man nach der festlich frohen wie nach der kriegerisch gewaltigen Seite hin den prägnantesten Ausdruck, und weil nun einmal die Gottheiten des klassischen Altertums nicht nur die literarisch-ästhetischen Interessen des Renaissancepublikums zu befriedigen bestimmt waren, sondern die — auch noch für die damalige humanistische Bildung — kosmischen Vorstellungen in allgemein menschlicher Form versinnbildlichten, und weil diese Götter als die mächtigsten aller Existenzen galten, so konnte sich der Gedanke von Ruhm, Macht und Herrlichkeit eines Herrschers wie eines republikanischen Staates nur mittels der Götterwelt voll entfalten. Und die Beziehungen vom Irdischen zum Göttlichen sollten nicht im Wortlaut eines Bilderprogramms und in den gelehrten Erklärungen beschlossen bleiben, sondern sich, wie gesagt, mit größtmöglicher, bildmäßiger Wirkung dem Auge einprägen.

So erklärt es sich ohne weiteres, daß in verschiedenen »modernen« Ruhmeszyklen die Erzählung von Tatsachen, selbst der mit voller tendenziöser Absichtlichkeit ausgesuchten, vor den daraus gefolgerten Gedanken mehr oder weniger zurücktreten. Das Verhältnis des Erzählenden zum rednerisch Pathetischen kehrt sich um, und es kommt zuweilen sogar zur vollkommenen Ausscheidung des ersteren. In der Decke der Sala del consiglio dei dieci hat keine Erzählung von Akten der Gerechtigkeit Aufnahme gefunden, und in der Sala del collegio wie des consiglio maggiore sind solchen Beispielen nur die kleinsten Felder der Decke und das bescheidenste Maß von Farbigkeit eingeräumt.

Und dabei werden die Kompositionen gedanklich reicher, als sie früher waren, trotzdem in den meisten Sälen von der chronikartigen Erzählung merkwürdiger Tatsachen Abstand genommen wurde. Zweimal war diese allerdings durch die Überlieferung gefordert und bildete außerdem die willkommene Erweiterung des ganzen Ausmalungsprogramms. In ihrer Eigenschaft als Exposition für das Hauptthema, nämlich die gedankenreiche Verherrlichung, widersprach sie der neuen Gesinnung nicht; als maßgebender Gesichtspunkt sei aber hervorgehoben, daß dies rein erzählende Moment nicht mehr allein die bildliche Ausstattung ausmachen darf, sondern daß die Erfinder des Programms das Hauptgewicht auf die zusammenfassenden Deckenbilder legen müssen.

Die meisten Säle des Dogenpalastes beweisen, daß der Ruhmesgedanke zu jener Zeit von seinen Voraussetzungen mehr oder minder gelöst, zum alleinigen Gegenstand eines Raumes werden konnte. Und diese Voraussetzungen beruhen nun nicht allein in der geschichtlichen Folge ruhmvoller Taten, sondern ebensosehr in der Rechtspflege der Verwaltung, der Diplomatie, der territorialen Ausdehnung wie der kulturellen Blüte eines Staatswesens. Der Ruhmesgedanke gewann eine immer noch breitere Basis und eroberte sich zugleich auch immer höhere Regionen der Vorstellung. Je nach diesen Voraussetzungen wurden dem herrschenden Ruhmesgedanken im Dogenpalast die geschilderten Säle geweiht. Und da alles auf dasselbe Ziel hinaus mündet: Sicherheit zu Lande und zu Wasser, Macht, Herrschaft und ewige Herrlichkeit, so ist in der Verteilung der einzelnen Themata auf die verschiedenen Säle nicht an streng logische Schärfe in der Trennung zu denken. Alle Vorspiele gehen schließlich in den gleichen Schlußchor über.

Vor den Medici-Fresken in Florenz haben die Gemälde im Dogenpalast die viel stärkere Zusammenfassung und die prägnantere Einheit voraus; sie sind ausschließlich für den einen und einzigen Zweck erfunden und ausgeführt, während bei jenen noch viel humanistisch-literarische Vielwisserei hineinspielt. Angesichts der scharfen räumlichen Trennung zwischen den geschichtlichen Persönlichkeiten und den Göttermythen denkt, ohne Vasaris Erklärungen, niemand an gedankliche Beziehungen zwischen beiden Gruppen. Die mythologische Paraphrase der historischen Persönlichkeiten beruht nur in der Absicht, nicht in der Ausführung des Malers. Im großen, geschichtlichen Ruhmessaal des Florentiner Stadtpalastes kam der in allen Gemälden latente Schlußgedanke in seiner Placierung zu kurz; es ist wie eine beiläufige, oder nachträgliche Erinnerung an den Zweck der gesamten Ausmalung. Anders in Venedig, wo sich der künstlerische Ausdruck der Ruhmesabsicht schon in Auswahl und Fassung der Wandbilder kundgibt, um dann an der Decke, wenn nicht zu ausschließlicher, so doch zu beherrschender Wirkung zu gelangen; dort verhält sich das verherrlichte Staatsoberhaupt ganz passiv, hier erscheint es mehrfach als aktiver Mittelpunkt einer Gruppe.

In der Sala del consiglio dei dieci, hauptsächlich aber in derjenigen delle quattro porte malten die Künstler nicht Städteansichten, wie sie vor ihrer Neubemalung

die Sala dei pregadi noch besessen hatte und wie sie Vasari in Florenz malte, sondern sie malten allegorische Frauengestalten; man mag einwenden, die Meister verzichteten dadurch auf eine realistische Wirkung, aber diese Zeit verlangte keine solche mehr in schroffer Ausschließlichkeit. Der Eindruck der Macht und des Herrschers soll darin ausgedrückt liegen, daß diese Städte und Länder sich als Dienerinnen um die Herrin scharen und so ihre Macht stützen. Die Herrlichkeit eines Staates wird auf ihre Ursachen und Wirkungen hin geprüft, und das Ergebnis soll in logischer Verkettung und Gruppierung der Gedanken zum Ausdruck kommen und die Hauptsache bilden. Und diese logische Überordnung einzelner Gedanken über die andern, die Betonung einzelner Begriffe und erklärende Verwertung anderer kann künstlerisch nur durch größte Vielseitigkeit und stärkste Unterscheidung der Mittel zu prägnanter Anschaulichkeit gebracht werden; daraus erklärt sich die Verwendung von Episoden allegorischen Inhalts, von allegorischen Gestalten und von Göttern und begleitenden Erzählungen. Für eine Zeit, welche allen nur denkbaren Faktoren eines Ruhmesthemas nachsann, hatten die menschlichen Erscheinungen von Göttern und Allegorien viel stärkere suggestive Kraft als die gleichartige Aufreihung von Episoden und topographischen Bildern. Viel leichter ließ sich außerdem eine reiche Gliederung einer Decke oder eines Gewölbes durchführen, in deren sinnvoller Teilung der Barock ja Erstaunliches leistete.

Früher wurde also nur dargestellt, was den Ruhm bewirkt, und die Auffindung des verbindenden Gesichtspunktes blieb dem Beschauer überlassen; er war als zu selbstverständlich empfunden In Venedig erleben wir seit 1553 den Vollgenuß des Ruhmes und das Schwelgen im Gefühl der Herrlichkeit. Früher (noch auf Vasaris Fresken für Paul III.) erschienen die Allegorien als Mitarbeiter am Werke des Ruhmes, jetzt sind sie Mitgenießer, da der Verherrlichte ihresgleichen ist. Die Dienste, welche Allegorien und Götter dem Helden leisten, bereiten ihnen Genuß; nur sie vermögen solche aller irdischen Mühsal enthobenen Wünsche zu erfüllen. In der Sala del Collegio bilden die »Tugenden« allerdings gedanklich die Vorbedingung zur Macht, aber man soll nicht darüber im Zweifel sein, daß sie zum Ziel führen und ihren Lohn finden. Veroneses Gemälde vermitteln uns sogar die Vorstellung, daß diese Tugenden in Gestalt und Kleidung der vornehmen Venezianerinnen wie Hofdamen des Winkes der Königin harren und ihr an ihrem Throne huldigen. Die Macht dieser Weltkönigin bleibt durch ihre göttlichen Helfer, Mars und Neptun, verbürgt. Und wenn sich in den Votivbildern der Sala del Senato die religiöse Inbrunst steigert, so erreichen die humanistischen Aspirationen ihren Gipfelpunkt: umgeben von den Zeugen ihrer blühenden, von Waffen geschützten Kultur, thront Venezia über den olympischen Göttern.

Die jüngsten Säle im Dogenpalast zeigen Venedig in seiner weltgeschichtlich bedeutsamen Vergangenheit, aber sie feiern auch Venezias Entrücktsein über Zeit und Ort. An die Stelle des Chronisten tritt der Redner oder Dichter; er erfaßt den Staat Venedig als persönliche Vorstellung, gleichsam als leiblich existierende Gottheit,

und die ruhmvollen Taten, auf die er hingewiesen hat, sind gleichsam ihre Emanationen. Der Begriff des venezianischen Staates ist durch ihn wiederum vergöttlicht und damit in ein höheres Dasein eingegangen und offenbart sich der menschlichen Vorstellungskraft nur noch in überirdischen Erscheinungen. Was einst die Grundlage seiner irdischen Macht gebildet hatte, erscheint »sub specie aeternitatis«: eine unbedingte Unterwerfung, ein unbedingtes Gebieten, ein unbedingter Genuß ewigen Glücks.

Der »Ruhm« hat in den Gemälden des Dogenpalastes in einem Zeitraum von etwa 30 Jahren zum ersten Mal in der neueren Kunst eine erschöpfende Analyse und eine vollständige Darstellung aller durch das reiche und nach außen so überaus prächtige Leben des Staates gebotenen Faktoren und zugleich eine durch alle Vorstellungsmöglichkeiten jener gedankenreichen Zeit genährte künstlerische Ausdrucksweise erhalten.

Unsere Ausführungen sollten gezeigt haben, welche tiefe Kluft die venezianischen Gemäldezyklen von früheren und gleichzeitigen trennt. Die in ihnen dargelegte Auffassung der Verherrlichung eines Staates oder Staatsoberhauptes findet ihre nächsten Analogien bezeichnenderweise nicht mehr in dem gleichen Jahrhundert, sondern im folgenden, für welches es keines Nachweises bedarf, daß es die Blütezeit des Barocks darstellt. Und ferner richtet sich die Linie, auf welcher diese Analogien stehen, nicht nach Italien, sondern nach dem Norden, und zwar nach Frankreich, wo im 17. Jahrhundert die Staatsherrlichkeit mit der Person des Monarchen identisch war, weil sich Frankreich schon lange als der klassische Boden für den höfischen Absolutismus ausgewiesen hatte [34]). Unersättlicher Selbstruhm vollzog an diesen Monarchen die Apotheose in dem nämlichen Sinne, wie sie sich im abgelaufenen Jahrhundert die venezianische Republik hatte zuteil werden lassen.

Im Jahre 1622 erteilte die Königinwitwe von Frankreich, Maria Medici, an Rubens den Auftrag, für eine große Galerie im Palais Luxembourg in Paris in einer Reihe von Gemälden ihre eigene und ihres verstorbenen Gemahls, König Heinrichs IV., Geschichte zu malen [35]). Erstere kam im ganzen geplanten Umfange zustande, letztere gedieh dagegen nicht über die Anfänge hinaus. Alle Episoden aus dem Leben der Königin wurden zu Ereignissen, welche Himmel und Erde in Bewegung setzten; ob als neugeborenes Kind, ob als Königin von Frankreich, stets bildet Maria Medici den Mittelpunkt des Kosmos. Das französische Herrscherpaar identifiziert sich sogar mit dem olympischen. In der Königin Interesse entbrennt der Kampf zwischen Gut und Böse in den entsprechenden Allegorien. Nur aus dem Bewußtsein, Irdisches und Überirdisches gleichmäßig zu beherrschen, läßt sich das unmittelbare Nebeneinander von Menschen, sogar historischen Persönlichkeiten, und Göttern erklären.

Im Schoße der Götter ruht das Loos der Menschen: die drei Parzen spinnen

---

34) Wilhelm Roscher, Politik. S. 263.

35) Emile Michel, Rubens. S. 315. — Adolf Rosenberg, Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben 3. Aufl., 1911, Abb. S. 234—254.

den Lebensfaden, indessen Juno den Götterkönig günstig zu stimmen sich bemüht. Beim Eintritt in die Welt steht das Mägdlein in Schutz und Gnade der Überirdischen, welche ihm ihre Gaben spenden. Wie könnte seine Erziehung anders geschehen als unter der unmittelbaren Einwirkung der Götter, indem Minerva das Schreiben und Apollo die Musik lehrt, indes Merkur seine Bekräftigung und die Grazien ihre Belohnung dazu geben. Niemand als die Götter vermögen einen Ehebund wie den zwischen Medici und Heinrich IV. zu stiften; darum veranlassen Jupiter und Juno die passenden Geister, den schalkhaften Amor und den gesitteten pflichttreuen Hymenäus, dem König das Bild der ihm zugedachten Braut zu zeigen, indes Minerva mit den Über redungskünsten betraut ist ,und zwei Amoretten des Königs Waffen hüten. Und wo eine kirchliche Zeremonie schlechterdings keine allegorischen Nuditäten oder heidnische Götter zuzulassen schien, findet dennoch Hymenäus — als Schleppenträger der Braut (bei der Vermählungsfeier in Prokuration) — Eingang. Tritonen und Najaden umgaukeln ihr Schiff, während sie (in Marseille) französischen Boden betritt, und Fama verkündet ihre Ankunft. Durch die eigentliche Vermählung des Königspaares in Lyon erhielt Frankreich seine Göttin-Herrscherin. Wer wundert sich, Jupiter und Juno, mit den Zügen des Königspaares, auf Wolken sich die Hand reichen und die Lokalpersonifikation als Göttin auf einem von Löwen gezogenen Wagen dargestellt zu sehen? Im Kreise der Überirdischen hat sich die Geburt Ludwigs XIII. vollzogen, und zwar unter dem Schutze der Fortuna und eines Genius, der den Zeltvorhang hält; die Gerechtigkeit und der Genius der Gesundheit warten des Neugebornen. Aber nicht genug daran, den Überirdischen und Vergötterten ist auch die Zukunft offenbar, und so bringt die »Fruchtbarkeit« in einem Blumenbukett der Königin ihre fünf später geborenen Kinder. Gar keine oder nur ganz nebensächliche Allegorien enthalten die »Abreise Heinrichs IV. zum Kriege und die Krönung der Königin, während in den zwei folgenden Gemälden großen Formats, der Apotheose des Königs mit Übernahme der Regentschaft durch die Königin und in der Regierung derselben wieder die vollsten Akkorde für den Vergötterungshymnus gegriffen sind. Jupiter und Saturn fahren mit dem zum antiken Heros idealisierten König gen Himmel, indes Bellona und Viktoria um den Verlust ihres Abgottes klagen; denn die Zeit des Friedens ist angebrochen. Während der enthusiastischen Huldigung ihrer Großen erhält die Königinwitwe von der knienden Minerva die Kugel und von einem Genius das Ruder. Im Rate der Götter, unter denen die Königin bittend erscheint, wird ihre Regierung entschieden: Juno bindet Tauben an die Kugel Frankreichs, indes Minerva, Mars und Apollo den Neid, den Haß, die Hinterlist und die Zwietracht vertreiben. Als Kriegsgöttin reitet die Königin, von der Stärke begleitet und von der Siegesgöttin und dem Ruhm umschwebt, nach Pont-de-Cé; kriegerische Genien und Wassergottheiten und die Fortuna nebst einer Menge blumenstreuender Engelchen machen den Austausch von zwei Prinzessinnen auf dem Andaye-Flusse zum kosmischen Freudenfest, und die Regierung der als Justitia thronenden Königin ist deshalb so glücklich, weil ihr Minerva zur Seite steht, und Überfluß und Wohl-

stand ihre Gaben bringen. Frankreich steht im Schutze des Zeitgottes; vier Kinder, die Künste, werden vom Überfluß belohnt, indes Unwissenheit, Neid und Verleumdung am Boden liegen.

Besonders schwierig war die bildliche Gestaltung derjenigen Episoden, welche auf die Mißstimmungen zwischen dem König, Ludwig XIII., und seiner Mutter Bezug nehmen mußten. Galt es doch, die Sache dieser zu vertreten, ohne jenen zu verletzen. Die Lösung gelang mittels der Allegorien und möglichst breiter Darstellung der damals freilich noch mehr erschwerten als wirklich dauernd befestigten Versöhnung zwischen beiden. Noch stehen Mutter und Sohn friedlich auf dem Staatsschiff Frankreichs, das von vier kräftigen Tugenden gerudert, unter dem Posaunenschall der Fama und dem Glanz der Sternbilder Kastor und Pollux dahinfährt. Selbst in schwerer Stunde steht die Königinmutter unter dem Schutze der Himmlischen: Minerva geleitet die von Genien Behütete aus Schloß Blois. Merkur überbringt ihr, als Zeichen der Aussöhnung, den Ölzweig und geleitet sie dann, zusammen mit der Unschuld, in den Friedenstempel, und der Friede löscht, trotz des ohnmächtigen Rasens von Hinterlist, Wut und Neid, die Kriegsfackel. Im Himmel finden Zusammenkunft und Aussöhnung statt; der Drache ist gestürzt, die Wahrheit von der Zeit gen Himmel gerettet.

Maria von Medici wünschte von Rubens eine Apologie ihres Lebens, weil auf diese Art und Weise viele peinliche Erinnerungen übergangen oder verschleiert, andere dafür in um so helleres Licht gerückt werden konnten. Verherrlichung des venezianischen Staates waren, wie oben gezeigt wurde, auch die Gemälde im Dogenpalast, und zwar sind die Mittel genau dieselben: Götter und Allegorien im Dienste der vergötterten Königin. In allen Lebenslagen treten sie der Königin von Frankreich helfend, ratend, schützend zur Seite. Mag es sich um Rechtspflege, Kultur, Verwaltung, Machtentfaltung zu Lande oder zur See handeln, so finden wir sie im Dienste der Königin Venezia. Und galt es bei der Mediceerin, das dargestellte Leben von allen delikaten Erinnerungen an die Zwiste mit Gatten und Sohn zu befreien, ihrer Herrschsucht in aller nur denkbaren Weise zu schmeicheln, die Versöhnung mit König Ludwig XIII. als eine im Himmel geschlossene ewige hinzustellen, — kurz, den Beschauer mit der Apologie einer vergötterten Königin zu blenden, so täuschten die venezianischen Staatsmänner Untertanen und Fremde durch die rauschende Pracht ihrer offiziellen Gemälde mit der unermüdlich wiederholten Darstellung der vergötterten Venezia über den inneren Verfall des Staates hinweg. Es sind wohl Lügen, aber der nur künstlerisch Genießende empfindet sie schwerlich als solche.

Die Aufgabe, welche Rubens gestellt war, erscheint trotz der vielen heikeln Punkte, welche sie enthielt, doch dankbarer als diejenige der venezianischen Maler, welche nur die Decken bzw. Gewölbe der betreffenden Säle überwiesen erhielten, da es sich um eine fortlaufende Erzählung und nicht allein um die Verherrlichung des Staates und die Allegorisierung der einzelnen, den Staat bildenden Begriffe handelte. Rubens hatte leichte Sache, auf großen Bildflächen glänzende Zeremonien,

den ganzen Olymp und dramatische Huldigungsakte darzustellen; seine ohnehin zu dramatischer Darstellung geneigte Sprache fand hier, besonders mit Hilfe der wiederholten Allegorisierung böser Begriffe, dankbares Feld. Die Vertreibung, Besiegung und Unterwerfung böser Prinzipien kam in so dramatischer Fassung in Venedig nur einmal vor: in der Sala del consiglio dei dieci. Hier aber bildete, vielleicht zum ersten Mal nach der humanistischen Renaissancekunst, die mythologische Paraphrase dieser Begriffe die direkte Veranlassung zu dramatischer Komposition [36]).

Was die Gemälde des Dogenpalastes noch von dem Maria-Medici-Zyklus trennte, vereinigten Lebruns Fresken in der Spiegelgalerie von Schloß Versailles [37]) in sich. Er enthält auf verschiedenartigen Flächen des Gewölbes, 9 größeren und 18 kleinen, die Ereignisse der inneren und äußeren Politik Ludwigs XIV. vom pyrenäischen Frieden an bis zum Frieden von Nymwegen.

Selbstverständlich erscheinen alle Städte und Länder in Form von allegorischen Frauengestalten, selbstverständlich steht dem als Heros des Altertums — wohl als Alexander der Große — gekleideten Herrscher ein Stab von Tugenden zu Gebote, und schließlich sind die Götter überhaupt nur zu seinem Dienste da: im Himmel wird gerüstet, wenn der Beherrscher von Frankreich den Krieg gegen Holland beschließt. Er gebietet die Rüstung zu Wasser und zu Lande, und Neptun bringt das Kriegsschiff, Mars den Kriegswagen, und Minerva setzt ihm eigenhändig den Helm aufs Haupt. Von posaunenden Ruhmesgöttinnen umrauscht, sprengt Herkules auf dem von einem Blitzeschleuderer gelenkten Wagen durch den Rhein und verbreitet unter den Flußgottheiten Schrecken und Verwirrung. Ludwig-Alexander gebietet, und Mars schleppt die gefesselte und zum zweitenmal unterworfene Franche-Comté heran, indes Herkules und Minerva unter dem Schall der Ruhmesposaunen den Kampf gegen die Elemente aufnehmen; während sich noch ein Flußgott voll Furcht an den herandrängt, der das Weltall beherrscht und beschützt, bekränzt schon eine Viktoria einen Baum mit Trophäen, und aus den Wolken wird die Krone unvergänglichen Ruhmes gezeigt. Welch bequemes Mittel war doch die antike Mythologie für die maßlose Selbstvergötterung eines absoluten Herrschers! »Le roi gouverne par lui-même« heißt das Hauptbild. In antiker Rüstung mit dem Purpurmantel thront der Sonnenkönig inmitten seines überirdischen Hofstaates. Minerva heißt ihn gen Himmel blicken, wo die Olympier versammelt sind (außer Jupiter und Apollo), und Juno hält für seine Götterstirn die Krone bereit. Nebenan thront Frankreich über dem niedergeworfenen Kriege. Jetzt ist das goldene Zeitalter wiedergekommen: Putten ergötzen sich zu Füßen des Herrscherthrones am Spiel. — Selbstredend vollziehen sich auch die 18 kleineren Szenen nur mittels der allzeit dienstbereiten Götter und Allegorien.

[36]) In der ehemaligen kleinen Galerie des Louvre malten Jacques Bunel und Toussaint Du Breuil für König Heinrich IV. alttestamentliche Szenen und »Metamorphosen«. Der König selbst war als Jupiter, der die Giganten stürzt, dargestellt. Vgl. Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler (Bunel). Die heutige, von Lebrun ausgemalte Galerie zeigt Fresken mit ausschließlich mythologischen Gemälden.

[37]) Piganiol, Description de Paris, de Versailles, Marly etc. 2. Aufl., 1742, S. 81 ff.

Wohl zeichnet sich das Gewölbe der Spiegelgalerie den Gemälden des Dogenpalastes gegenüber durch eine viel größere Einheit des Programms aus; auch hatte der Maler viel größere Flächen zu dramatischen Kompositionen übrig, abgesehen davon, daß 80—100 Jahre Kunstentwicklung, die zwischen Venedig und Versailles liegen, in manchen Punkten über jene hinausführen mußten. Aber abgesehen von der durch das Thema begünstigten dramatischen Fassung, ist die Anschauung von Staat und Herrscher die nämliche. Der Einwand, der Maria Medici-Zyklus und die Fresken der Spiegelgalerie seien deshalb etwas wesentlich anderes als die Gemälde im Dogenpalast, weil sie die mythologische Paraphrase historischer Ereignisse bringen, wäre also nicht ganz stichhaltig, da ja, wie oben gezeigt wurde, in der älteren Gruppe von Sälen gerade schon die Voraussetzungen für die endliche Verherrlichung, die Umdichtung in Allegorie und Mythe erfahren haben, nur daß es sich hier weniger um historische Ereignisse als vielmehr schon um den immer dauernden Zustand des Staates handelte. In der letzten Gruppe von Sälen, besonders in der Sala del consiglio maggiore, war hinreichend Raum für Erzählung und großzügige, zusammenfassende Verherrlichung, so daß man den überlieferten, rein erzählenden Stil der geschichtlichen Bilder gut als Exposition für das Hauptthema belassen konnte. Es braucht aber deshalb nicht angenommen zu werden, daß nur der relativ beschränkte Raum der Galerie im Palais Luxembourg — nur Wandbilder — und der Spiegelgalerie in Versailles — nur Deckenbilder — die Verschmelzung von Historie und Allegorie bedingte, denn auch ohne diese Voraussetzung erklärt sich eine solche Vermengung aus der seit mehr als einem Jahrhundert so völlig mit antiken Vorstellungen durchdrungenen Bildungssphäre, in welcher Rubens und Lebrun arbeiteten. Nun darf aber auch die Frage wenigstens aufgeworfen werden, ob nicht gerade die Gemälde im Dogenpalast den großen Vlamen bis zu einem gewissen Grade angeregt haben mochten.

Daß es aber nicht allein historische Tatsachen waren, welche so und so oft die mythologisch-allegorische Umdichtung erfuhren, sondern daß auch eine Regierung als solche, mit all ihren Vorzügen und den guten Folgen ihres Regiments, Anlaß zu solch herrlichen mythologischen Kompositionen gab, dafür liefert wiederum die Kunsttätigkeit unter Ludwig XIV. selbst den lehrreichsten Beweis. Königliche Tapisserien (1670 im Stich veröffentlicht) [38]) symbolisieren unter der Gestalt der vier Elemente und der vier Jahreszeiten die glücklichen Zustände des gesicherten und nun mit Frieden gesegneten Landes. Daß diese Kompositionen nicht aus reiner Freude am Gegenstand erfunden wurden, sondern in allen Teilen auf die Regierung und Person des Königs Bezug nehmen, geht, abgesehen von den ausführlichen Erklärungen, aus den Wappen und Inschriften an der breiten und reich dekorierten Bordüre hervor; in jedem der Elementenbilder hält ein Götterpaar den Schild mit Namenszug des Königs. Es wäre daher vollkommen unrichtig, diese Kompositionen

[38]) Tapisseries du roi où sont representez les quatre éléments et les quatre saisons. Paris 1670.

mit Vasaris mythologischen Fresken im Palazzo Vecchio in Florenz auf eine Stufe zu stellen. Für jeden aufmerksamen Betrachter sind genug direkte Hinweise auf die Person des Königs vorhanden. Die Einleitung zum reproduzierenden Stichwerk setzt außerdem die Gründe zur Wahl dieser Themata klar auseinander: keine Worte vermöchten alle die großen Taten und all die herrlichen Seiten des königlichen Charakters zusammenzufassen, und deshalb müßten diese geistvollen Bilder allen späteren Generationen die Größe seines Namens verkünden und sie durch allegorische Darstellungen wirken lassen, was Worte nicht mit genügendem Nachdruck auszusprechen vermöchten. Die Kompositionen müßten deshalb ebenso ästhetisch befriedigend wie gelehrt sein. Da nun der König sein Reich von Unordnung und Verwirrung befreit, da er zur Vollendung seines Werkes dem Frieden die Liebe zugesellt, und da er schließlich alle Wolken, welche das Ansehen des Staates trübten, zerstreute, so hat er, durch sein herrliches Vorgehen, Licht verbreitet, und durch die Ruhe, welche er seinen Untertanen gab, gleichsam die Elemente wieder an ihren natürlichen Platz verbracht, und er hält sie in unlösbarer Eintracht zusammen verbunden. Da nun also der König gleichsam eine neue Ordnung in die Elemente brachte, gestaltete er auch die Jahreszeiten schöner und fruchtbarer, erfüllte die Tage seiner Untertanen mit Glück und überhäufte ihre Jahre mit allen erdenklichen Wohltaten: »et ces tableaux (des Saisons) ne sont pas moins mistérieux, qu'ils sont conduits avec art et jugement«.

Verfolgen wir auf Grund der beigegebenen Erklärungen den unlösbaren Zusammenhang zwischen Verherrlichungsgedanken und mythologischer Bildkomposition.

In drei Gestalten erscheint das Feuer: als Liebesfeuer in Form von Amor, welcher Jupiter und Venus beigegeben ist, als natürliches in Gestalt eines Blitzes, der einen rauchenden Berg spaltet, und als künstliches, das auf Vulkans Esse lodert. Wie Amor das Chaos entwirrt und alle Elemente an ihren Platz stellt, so brachte der König durch seine Heirat dem Lande Glück und Frieden. Sein Name ist auf Erden noch mehr gefürchtet als der Donner und wird überall gehört. In diesem Gemälde sollte das unvergleichliche Abbild alles Großen und Herrlichen, das in der Seele des Königs beschlossen war, zum Ausdruck kommen, und der Glanz dieser Seele sei so mächtig, bemerkt der höfische Interpret, daß es dieses Gemäldes als eines Schleiers bedurfte, um die Strahlen zu ertragen. Das Bild der »Lust« erzählt, wie der König durch seine von Juno beschützte Heirat die Stürme aus den Ländern verscheucht habe, so daß alle Völker — durch viele Arten von Vögeln in lieblicher Landschaft symbolisiert — der Ruhe genießen; der Regenbogen ist die Gnade, welche alle Welt im König bewundert. Neptun, welcher durch die Wasser fährt, hat keine so absolute Herrschaft über sein Element wie Ludwig XIV. über die Meere, auf denen er den Handel wiederhergestellt und den Untergebenen völlige Sicherheit des Reisens gewährt hat, und wo allein der Klang seines Namens dem Treiben der Seeräuber ein Ende bereitete.. Tritonen werfen gestrandete Fische ins Meer zurück: so gelangen die von schlimmen Zeiten Heimgesuchten durch den König wieder zu Wohlstand und

Glück. Ceres und Cybele, in lieblicher, fruchtbarer Landschaft, verkünden, wie er während der Teuerung durch seine Fürsorge sein Land und Volk erhalten habe. — Und nicht genug an diesen Schmeicheleien, enthält jeder Teppich in seinen vier Ecken je ein auf das Element bezüglich es Symbol, welches jedesmal vier Haupteigenschaften: Milde, Großherzigkeit, Güte und Stärke zum Ausdruck bringen.

Ebenso schwülstig und gesucht sind die in den »Jahreszeiten« niedergelegten Panegyrika. Mars und Venus mit Amor beherrschen den Frühling (mit einer Parklandschaft von Versailles) und spiegeln dem König den Frühling seines Lebens mit allen Hoffnungen, die er Frankreich gegeben hat, vor. Mars ist durch Amor gebändigt, und der blutige Krieg wird zum ergötzlichen Spiel, ähnlich wie in der Regierung des Herrschers. Dieser hat es in der Hand, seine Untergebenen durch Liebe an sich zu ketten oder durch Gewalt niederzuzwingen. Wie die Frühlingsblumen der Erde zur Zierde gereichen, so auch die Person des Königs. Wie die Schwalbe die schöne Jahreszeit verkündet, so bringt der König Glück und Frieden. Wie die Lanze zum Krieg und Spiel dient, so ist der König ebenso mächtig an der Spitze des Heeres, wie er liebenswürdig beim Spiel ist, und wie der Rosenstrauch Blüten und Dornen trägt, so verbindet die Person Ludwigs Anmut und kräftige Abwehr.

Im Sommer des Lebens dient der König Apollo und Minerva, den Gottheiten der Wissenschaften und Künste; er baut ihnen zur Wohnstätte und sich zum Ruhm den Louvre, und beide verherrlichen seine künstlerische Tätigkeit wie seine Weisheit. Wie das Korn das menschliche Dasein verbessert hat, so ist der König seinem Lande geschenkt, um es glücklicher zu machen, und wie die Lilie an Weiße alle übertrifft, so beherrschen Reinheit und Aufrichtigkeit alle Taten des Königs. Wie der Eisvogel sein Nest auf dem Meer baut, so wird ganz Europa durch die Schönheit der königlichen Bauten in Frieden gehalten, und das Winkelmaß sagt, wie der König mit Sorgfalt die Schäden und Mißbräuche seines Reiches beseitigt. Im Herbst spenden Bacchus und Diana köstliche Gaben, allerdings nur für den leiblichen Genuß, während der König solche Gaben zur Belohnung aller Tugenden erteilt. Er sieht sich in der Person des Bacchus verkörpert, denn wie dieser, ist auch er eine Sonne und läßt alles zur Vollendung reifen, und Liber ist auch der ruhmvollste Titel für den König, weil er über ein Volk gebietet, das stets frei war. Wie bei dem Granatapfel die Kerne wertvoller sind als die herrliche Schale, so hebt sich der König durch die Eigenschaften seiner Person über die Umgebung heraus. Weinlaub kann selbst eine Pyramide überwachsen, und so kennen Geist und Macht des Herrschers keine Grenzen. Der Klang des Jagdhorns ist die Seele der Jagd, und der König die Seele des Reiches, er ist so blitzschnell und stark wie ein Falke. — Saturn und Hebe bezeichnen den Winter — der Klugheit ist die Jugend gesellt, wie im Charakter des Monarchen; er versüßt die Härte des Winters durch die dem Volke gebotenen Vergnügungen, hauptsächlich Theater. Das Schneeglöckchen trotzt der Kälte, und der königliche Ruhm allen Fährnissen und Schwierigkeiten. Das Feuer mildert die Kälte, und der König mildert die Härte schwerer Zeiten.

Die Gemäldezyklen im Dogenpalast in Venedig zeigen allen früheren Ruhmeszyklen und auch einzelnen gleichzeitigen gegenüber eine so ausgeprägte Eigenart und, verglichen mit den soeben geschilderten Ruhmeswerken der französischen Kunst des 17. Jahrhunderts, ein so modernes Gepräge, daß man unwillkürlich nach den Ursachen dieser Erscheinungen fragt. Ohne eine vollständige Lösung der Aufgabe zu beanspruchen, weisen wir auf folgende Tatsachen hin, die als erklärende Faktoren nicht in Abrede gestellt werden können. Der Hinweis auf die Eigenartigkeit der Verfassung, der Stadtanlage, der Lebenskunst und der Sprache genügt freilich nicht, sondern die erklärenden Ursachen liegen noch tiefer. Daß ferner Venedig namentlich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, besonders als Druckort und Sitz einer freien Akademie, in weitgehendem Maße humanistische Kultur pflegte und daß man deshalb mit Allegorie und Mythologie vollkommen vertraut war und daß demgemäß in der Poesie die mythologischen Stoffe eine große Rolle spielten, fällt auch nicht in erster Linie ins Gewicht. Als ungleich wichtiger aber, ja als ausschlaggebend erachten wir das politische Selbstbewußtsein der Venezianer während des ganzen 16. Jahrhunderts, welches natürlich durch eine entsprechende Blüte der Malerei erschöpfenden Ausdruck finden mußte.

In einer Epoche der Fremdherrschaft auf italienischem Boden, des erstarkten Papsttums, der Entstehung des Großherzogtums Toskana, dabei aber einer trostlosen Uneinigkeit und Zerrissenheit kam die aristokratische Republik Venedig sich und andern als Hort der Unabhängigkeit und Freiheit vor [39]; es gab sogar Stimmen, welche ihr für die Befreiung und Einigung Italiens die Führerrolle zuerkannten. Mit den politischen Erfolgen der Venezianer war es freilich seit der zunehmenden Türkengefahr vorbei, und eine große Anzahl politischer Gedichte ergehen sich in lauten Klagen über den sichtbaren Niedergang des Staates [40]. Und trotzdem besaß Venedig, trotz seiner erheblichen Niederlagen und Verluste noch weit mehr Lebenskraft als z. B. das Großherzogtum Toskana; die Republik konnte sich noch auf die unbedingte Anhänglichkeit ihrer Untertanen und die Tüchtigkeit ihrer Aristokratie verlassen [41]. Wohl bedeuten jene Gedichte ein deprimierendes Selbstbekenntnis einzelner, aber der Staat als solcher war viel zu stolz, um seine Schäden nach außen zu zeigen [42]. Donato Giannotti erwies in seinem »Dialogo« die Güte der venezianischen Verfassung, und etwas mehr als ein Jahrzehnt später setzte die offizielle Ruhmeskunst im vornehmsten Staatsgebäude ein. Dann aber kam der glänzende Seesieg von Lepanto, an welchem ja Venedig einen so erheblichen Anteil hatte und welcher die Türken-

[39]) Jakob Burckhardt, Kultur der Renaissance in Italien. 8. Aufl. I., S. 73, Note 1, S. 77. — Storia letteraria d'Italia. Il cinquecento. (Francesco Flamini.) S. 230: Gedichte des Domenico Venier und Marco Thiene.

[40]) La vita italiana nel Seicento. Guido Mazzoni, La battaglia di Lepanto e la poesia politica nel secolo XVI, S. 124.

[41]) La vita italiana nel Cinquecento. Paoli, Gli scrittori politici. XII, S. 205. — Wilhelm Roscher, Politik, S. 137 f.

[42]) La vita italiana nel Seicento. Pompeo Molmenti, La decadenza di Venezia. S. 96.

macht vernichtete. Dieses Ereignis gab nicht nur der politischen Poesie (wenn diese überhaupt diesen Namen verdient), sondern auch der verherrlichenden Kunst neuen Ansporn und bekräftigte die Venezianer in ihrem staatlichen Selbstbewußtsein und ihrer Ruhmsucht [43]).

Gegen Ende des Jahrhunderts schrieb ein Venezianer, Paolo Paruto, philosophische Abhandlungen über die beste Staatsform [44]); ganz speziell auf Venedig bezieht sich aber das fast mehr panegyrische als staatswissenschaftliche Schriftchen von Paolo Sarpi [45]): »Dominio del mar adreatico della serenissima republica di Venetia« [46]), das aus einem brennenden Hoheits- und Unabhängigkeitsgefühl gegen die päpstlichen Ansprüche heraus verfaßt ist. Obwohl aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts stammend, ist sein Gesichtspunkt doch die absolut klare Parallelerscheinung zu den Gemälden im Dogenpalast und rahmt zusammen mit Giannottos Dialog und den politischen Gedichten die venezianische Ruhmeskunst ein. »Venedig beherrscht das Meer, weil es frei ist und frei war und von vornherein die unbestrittene Herrschaft über das Meer hatte. Diese gründet sich also auf Gewohnheit, weil bei der Gründung der Stadt Lagunen und Meer herrenlos waren. Aber, mit Waffen und Blut hat sie sich im Laufe der Zeiten die Herrschaft über das Meer von ihren Rivalen erkauft. Mit ihrer Flotte war die Republik über ihre Feinde siegreich; alle Konkurrenz hat sie beseitigt; keine neuen Kriegsschiffe hat sie in ihr Gebiet zugelassen. Und diese Machtstellung befähigte sie, entscheidend in Fragen von weltgeschichtlicher Bedeutung einzugreifen. So erweist sich die Herrschaft, die mit der Existenz der Republik so gut wie identisch ist, als gut gesichert und vollkommen gerechtfertigt vor der Majestät Gottes und dem eigenen Gewissen, vor der natürlichen Vernunft und der ganzen Welt. Aber noch andere Tatsachen gereichen ihr zur unvergänglichen Zierde: die Zustimmung vieler Landesherren, das Zeugnis der Geschichtschreiber, das Zeugnis und die Zustimmung der eigenen (unfehlbar gerechten) Behörden und schließlich der ununterbrochene Besitz. Venedig wählt den Magistrat, welcher die Herrschaft über das Meer ausübt und seine bewaffnete Verteidigung durchführt. Gesetze sichern diesen unterbrochenen und unbestreitbaren Besitz. Noch mehr aber hat die Jurisdiktion über das Meer dem venezianischen Staate eingebracht: den Glanz des Titels »Herr des Adriatischen Meeres« für den Magistrat, ferner das nützliche Moment der Hebung des Handels durch Zölle und schließlich die Notwendigkeit, sein Lebensinteresse, den Handel, mit allen Mitteln zu schützen. — Diese Herrschaft über das Meer ist absolut und durch kein kaiserliches oder päpstliches Privileg erworben, denn weder Kaiser noch Papst haben das Meer je besessen und konnten es also auch niemandem verleihen.«

Die Gemäldefolgen im Dogenpalast sind die künstlerische Form nicht nur für die territorialen, sondern auch für die universalen, imperialistischen Herrschafts-

[43]) Vgl. Note 1, S. 139 ff.

[44]) La vita italiana nel Cinquecento. Paoli, Gli scrittori politici. VIII, S. 205 f.

[45]) Storia letteraria d'Italia. Belloni, Il Seicento. S. 346 ff. — Wilhelm Roscher, Politik. S. 153 f.

[46]) Benutzt in der Ausgabe von 1685.

ideen Venedigs. Angesichts der zunehmenden Schwierigkeit, jene praktisch zu behaupten, und angesichts der Unmöglichkeit, diese zu realisieren, begehrte man anscheinend ganz besonders die Vergegenwärtigung der ruhmvolleren, dem Ideal viel näheren Vergangenheit durch die Kunst.

Die auf italienischem Boden geborene Renaissance brachte die selbständigen und ihrer Selbständigkeit vollkommen bewußten Einzelpersönlichkeiten und Staaten[47]) und zugleich eine darstellende Kunst mit bewußter Ruhmesabsicht. Die in ausgedehnten Folgen auftretenden Ruhmesbilder lassen eine Entwicklung dieses »Individualismus« und eine Wandlung in der Auffassung vom Wert der Persönlichkeit und des Staates gegenüber der umgebenden Welt erkennen. Und gerade dieser sichtliche Wandel, der eine unausgesetzte Steigerung der Wertschätzung bedeutet, zwingt uns, innerhalb des Jahrhunderte umspannenden Begriffs »Renaissance« als Terminus für das moderne Menschentum überhaupt, eine Reihe von Epochen zu scheiden, eine Renaissance im engeren, künstlerischen Sinn abzugrenzen und ihr als Gegenpol oder Endziel der in der Renaissance begründeten Entwicklung den Barock gegenüberzustellen.

1. Die Quattrocentisten haben eine Persönlichkeit einer monumentalen Ruhmeschronik wert geachtet, wobei aber den ausführlich erzählten Episoden durchweg die gleiche Bedeutung zukam und der Verherrlichte in der Bildkomposition, ähnlich wie im Mittelalter, nur als primus inter pares, aber nicht als Schöpfer der Situation erschien.

2. Mit dem Einsetzen des Cinquecento vollzieht sich bewußt eine Beschränkung auf das Wichtige und damit eine Steigerung der Bedeutung des einzelnen. An Stelle der gleichmäßig fortlaufenden Erzählungen tritt die nach einer bestimmten Richtung hin charakterisierende Auswahl. Das wirklich Rühmenswerte einer Folge von Ereignissen tritt mit bewußter Kraft hervor, ja es gewinnt dann durch die Stimmung der Gegenreformation sogar polemischen Charakter. Dabei bleibt aber die Darstellung noch auf das Tatsächliche beschränkt.

3. In der ersten Phase des Barocks steigert sich die Bedeutung des Individuums über seine Umgebung hinaus; dem wieder verstärkten Verlangen nach möglichst reichhaltiger Erzählung wird durch Subordinierung von weniger wichtigen Ereignissen unter die Glanzpunkte einer »Geschichte« entsprochen. Der Ruhm der Persönlichkeit gewinnt neben dem rein erzählenden auch begrifflichen Ausdruck durch allegorische und mythologische Figuren und wird dadurch auf breitere Basis gestellt und umfassender. Die Andeutungen des »kosmischen Gefühls« sind vorhanden.

4. Die zweite Phase oder der reife Barock vergöttert das Individuum oder den Staat (d. h. dessen Allegorie oder Repräsentanten) und macht ihn zum Beherrscher des Weltalls. Nicht mehr das real Erzählende, sondern das Gedankliche, d. h. die poetisch-rhetorische Verherrlichung, als oder Grundgedanke aller bisherigen Ruhmeskunst, ist das Ausschlaggebende geworden. Die Ruhmesbilder geben sich jetzt

[47]) Wilhelm Windelband, Geschichte der neueren Philosophie. I. Leipzig 1878. S. 7 ff.

gelehrter und beziehungsreicher, aber die Komposition ist logisch genau gliedernd; sie schaltet souverän mit der strömenden Fülle von Gedanken. Wo der realistischen »Chronik« nicht ausdrücklich ein besonderer Platz angewiesen wird, erscheinen alle Tatsachen nur in überirdischer Paraphrase. Das absolute, aber aus lauter Beziehungen aufgebaute »kosmische Gleichnis« für eine Regierung bedeutet keine neue Periode, sondern nur die letzte Ausdrucksmöglichkeit für die soeben geschilderte Tendenz.

Dazu bilden die Gemälde des Dogenpalastes das erste und für lange Zeit überhaupt vereinzelte Denkmal.

(Nachtrag. Die ältesten historischen Gemäldezyklen des Dogenpalastes sind in einleuchtenden Zusammenhang mit der höfischen Kunst des Mittelalters gestellt bei J. v. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses XVI. p. 193 f.)

PERSISCHER HELLENISMUS IN CHRISTLICHER ZIERKUNST.

VON

JOSEF STRZYGOWSKI.

(Mit 10 Abbildungen.)

Als ich an den ägyptischen Denkmälern christlicher und islamischer Zeit arbeitete[1]), drängte sich mir der Eindruck auf, daß zuerst die Kopten und dann der Islam ihre Kunst nicht aus dem Lande selbst, sondern aus dem asiatischen Osten genommen hätten[2]). Dieser Eindruck verstärkte sich, als ich in Mschatta ein Kunstwerk kennen lernte, das offenbar auf diesen Osten und das nordmesopotamische Städtedreieck als nächsten Einigungsort der gesuchten Kunstrichtungen hinwies[3]). Ich begrüßte daher gern die mir durch den General de Beylié gebotene Gelegenheit, mich mit nordmesopotamischen Denkmälern im besonderen zu beschäftigen. Er sandte mir Aufnahmen, die er in Dijarbekr von den Fassaden der großen Moschee gemacht hatte. Später kamen dann noch die Ergebnisse einer Reise hinzu, die Miss Bell, angeregt durch mein Mschatta, in die von mir als Quellgebiet bezeichneten Gegenden gemacht hatte. So entstand mein Amidabuch[4]). Ich muß

[1]) Catalogue gén. des ant. ég. du Musée du Caire: »Koptische Kunst« 1904. Bull. de la soc. arch. d'Alexandrie 5: »Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria« 1902. Denkschriften der k. Akad. d. Wiss. in Wien, Phil.-hist. Kl. LI, II (1905): »Eine alex. Weltchronik«. Dazu Zeitschriftenaufsätze: Byz. Zeitschrift IV (1895) S. 592 f. Römische Quartalsschr. XII (1898), S. 1 f. Oriens christianus I (1901) S. 1 f. Byz. Zeitschrift XI (1902) S. 268 f. Bull. di arch. dalmata 1901 S. 58 f. Jahrb. der preuß. Kunstsamml. XXIV (1903) S. 147 f. Der Islam II S. 305 f.

[2]) Koptische Kunst S. XX f.

[3]) Mschatta, Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen. XXV (1904) S. 25 f.

[4]) Bei Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine (1906) S. 219, besteht insofern ein Mißverständnis bezüglich der Ziegeltechnik ostsyrischer Bauten wie Kasr ibn Wardan, als ich sie »Mschatta«

diesen Gang meiner Forschungen betonen, weil die Voraussetzung dafür die in Ägypten gewonnene Erkenntnis war. Ich sah — wie einst in Cimabues Werken —, daß dort ein fremdes Element eindringe, und suchte nach dessen Herkunft, wobei mir die Angaben über den Abt des Deir-es-Surjani Moses, der aus Nisibis stammte, und die Nachrichten über den Zusammenhang der Moschee des Ahmed Ibn Tulun mit Samarra [5]) ein Fingerzeig waren. Mschatta führte weiter, Amida gab den Schlüssel. Es handelte sich um eine Kunstströmung, die nicht vom Mittelmeere kam, sondern immer offenbarer jenen persisch umgebildeten Hellenismus darstellte, der vom Osten her seinen Weg zurückfand nach dem Mittelmeere. Und nun lese man den in dieser Zeitschrift XXVIII, 193 f. von Guyer geschriebenen Aufsatz über Amida [6]) und frage, ob darin dieser Grundgedanke auch nur im entferntesten gestreift und nicht vielmehr grundsätzlich der Eindruck erweckt wird, als wenn nie von einer andern Quelle als der mittelmeerländischen, vor allem der byzantinischen, die Rede gewesen wäre. Wenn die Kunstforscher erst einmal anfangen werden, meinen Wegen zu folgen, dürften sie solche Äußerungen richtig einschätzen.

Die ziergeschichtlichen Studien, die ich in »Mschatta« begonnen hatte, sind nun in dem (Herbst 1916) erschienenen Buche »Altai-Iran und Völkerwanderung« weitergeführt. Darin ist ein Kunstkreis herauszuarbeiten versucht, der dem persisch-hellenistischen noch weiter vom Osten kommend parallel geht, der parthisch-armenische. Er kreuzt sich mit einem dritten, dem vom Altai vordrängenden Strome, dessen Träger später im wesentlichen die Türken geworden sind. Ich will darauf hier nicht eingehen. Für den Kreis, den ich von Ägypten aus suchte und in Nordmesopotamien in breiter Schicht vor mir sah, ist damit insofern eine Klärung eingetreten, als er nunmehr ziemlich sicher als ein südpersisch-mesopotamischer bezeichnet werden kann. Seine Blüte liegt in sasanidischer Zeit. Die Ausgrabungen von Samarra bringen unverkennbar eine spätere Mischung: Einschläge des nordiranischen und türkischen Stromes sind dort in den hellenistisch-südpersischen eingemündet. Dieses Nachleben in islamischer Zeit ermöglicht jetzt rückschließend die ältere Blüte, die wir in Mschatta und Nord-

S. 242 zwar für von Antiochia abhängig ansah, dieses Urteil nach Kenntnisnahme der mesopotamischen Baukunst »Amida« S. 292 f. aber dahin richtigstellte, daß wohl von ihr der Zustrom ausgegangen sei, keinesfalls von Byzanz. Millet ist dann S. 220, von Guyer beeinflußt, bestimmt worden, die Tonnenwölbung in Mesopotamien für nachjustinianisch anzusehen, wodurch die Annahme byzantinischen Einflusses für ihn freilich wahrscheinlich werden mußte. Und ähnlich, wie er die Gewölbe in Mesopotamien erst im 7. Jahrh. eindringen läßt, so S. 294 genau nach Guyers früherer Aufstellung auch die Ausstattung: »Plus tard, avec les Arabes, l'Irak, fidèle à ses origines, a fait pénétrer dans la haute Mésopotamie, sa technique spéciale et ses motifs décorativs.« Heute urteilt Guyer etwas anders, aber Millet wird gut tun, ihm nicht neuerdings zu folgen. Vgl. auch die Änderung Millets zu S. 46 auf S. 299 (7. statt 4./5. Jahrh.).

5) Oriens christianus I (1901) S. 356 f.

6) Auf meine Bitte um Raum für eine Entgegnung stellte mir der Herausgeber dieser Zeitschrift einen Bogen als Höchstausmaß (ich bitte den Leser zu vergleichen, wie die Herren S. und G. die gewährte Erlaubnis ausgenutzt haben. D. H.) zur Verfügung unter der Voraussetzung, daß die Entgegnung die Forschung ein Stück weiter brächte und die selbständige Form eines Aufsatzes hätte. Das ist für den knappen Raum viel verlangt, ich muß mich daher sehr kurz fassen. Die Abbildungen wurden leider zum Teil (Abb. 4—6) derart verkleinert, daß sich kaum noch etwas erkennen läßt. In Abb. 7 ist statt des Ausschnittes die ganze Aufnahme gebracht, und die Tafel in Trier überhaupt weggelassen.

mesopotamien vor uns sehen, zeitlich und formal besser zu erfassen als damals, wo ich eben nur die Ausstrahlungen nach Ägypten und Mschatta kannte. Es ist daher ein Rückschritt, wenn Guyer jetzt, da der Ausbreitungsbezirk klarer vor uns liegt, auf den Einfall kommt, doch wieder Ägypten zum Ursprungslande der Gattung machen zu wollen (S. 225 f.). Das hatte schon Herzfeld »Der Islam« I, S. 27 und 105 f. für den Islam getan, Guyer folgt darin, wie immer, seinem Wegweiser.

In dem zitierten Aufsatz ist mit keinem Wort auf die Zeitstellung von Mschatta eingegangen, von der doch die Einordnung der ganzen Gruppe im wesentlichen abhängt. Die beiden Herren, Herzfeld und Guyer, halten also wohl noch immer an dem Einfalle fest, die Mschatta-Fassade für omaijadisch anzusehen? Dann müssen sie freilich die nordmesopotamischen Kirchen um jeden Preis in der Zeitbestimmung herabzudrücken suchen, und darauf läuft letzten Endes der Aufsatz von Guyer



Abb. 1. Hatra, Palast: Verzierung einer Tür.

hinaus. Um auch in dieser Richtung den gewünschten augenscheinlichen Beleg in Ergänzung meines Altai-Iran S. 72 zu geben, bilde ich hier eine Aufnahme der Deutschen Orientgesellschaft in Hatra ab (Abb. 1), die meines Wissens immer unbeachtet bleibt, obwohl sie schon Andrae in seinem Hatrawerke I S. 12 gebracht hat. Man sieht im Mittelstreifen des Türgewändes eine Weinranke, deren Blatt bereits — Hatra ist von Schapur I. (242—273) zerstört worden — jene Auflage in der Mitte zeigt, die für Mschatta so bezeichnend ist. In die gleiche Zeit etwa dürften auch die Standbilder gehören, die in Mschatta gefunden wurden [7]).

Man wird wissen, daß kein Kunstforscher sich mit den christlichen Denkmälern Mesopotamiens vor mir beschäftigt hatte. Die Liste von Bearbeitern (S. 197 f.) [8]) beweist das klärlich. Ich hatte als Fachmann völlig im Dunkeln zu tappen und

[7]) Vgl. darüber mein »Die Baukunst der Armenier und Europa«, Bd. II, S. 637 f.

[8]) Vgl. dazu Clemen nach meinem »Altai-Iran« S. 290; dazu Bréhier, Revue arch. 1906, S. 396 f.

urteilte aus langjähriger Erfahrung, nicht nach dem Urteil von Reisenden und Historikern. Die Kunstformen sprachen mir für das 4.—6. Jahrh. Der Verf. klagt, daß ich ihn unwiderlegt gelassen hätte, soweit sein Aufsatz über Dschindeirmene, Rep. f. Kunstw. XXXV S. 483 f., in Betracht kommt. Es handelt sich um eine kurze, ablehnende Notiz in der Bibliographie der byzantinischen Zeitschrift. Um dem Verf. Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, möchte ich ihm und seinem Hintermann Herzfeld antworten, weil ein kunsthistorisches Fachblatt ihnen abermals die Spalten geöffnet und es überdies für gut befunden hat, Guyers dreiste Schlußbemerkung, die von Verdächtigung, ehrlichen Waffen und dergleichen spricht, stehen zu lassen.

Es kommt den Herren diesmal darauf an, glauben zu machen, daß die altchristlichen Reste der Westfassade von Amida aus der Zeit des Heraklius stammen dürften. Wie ein Bau dieser Zeit ungefähr vorzustellen sei, ist von Armenien aus gut zu beurteilen und hat die Entdeckung der Kuppelbasilika von Meiafarqin gezeigt[9]). Die Ausstattung ist durchaus ungriechisch. Alles Hellenistische muß also wohl vor dieser Zeit liegen. Zudem läßt sich allmählich durchblicken, wie die Kunstentwicklung der Christengemeinden jenseits des Euphrat verlaufen sein mochte. Davon will ich ausgehen.

Die Edessenische Chronik ist fast in jedem Handbuch unseres Faches genannt und in Werken über altchristliche Kunst nach den Hauptangaben abgedruckt[10]). Dazu kommt jetzt die von Rahmani herausgegebene Weltchronik, die in dem Abschnitt über die Bauten von Edessa eine zwischen 460—480 entstandene Quelle benutzt. Das älteste Gotteshaus wurde im Jahre 201 durch Hochwasser beschädigt. Wir vergessen immer, daß das Christentum in Edessa und Armenien früher Staatsreligion wurde als in Rom. Nach der großen Verfolgung am Anfange des 4. Jahrhs. sind dann die vielen Kirchenbauten ungefähr gleichzeitig mit denen des Gregor, Trdat und ihrer Nachfolger in Armenien entstanden. Und doch sollen die beiden Stücke, die Guyer oben S. 207/208 abbildet und die er, meinem Rufe nach Aufnahme der altchristlichen Reste von Edessa folgend[12]), gefunden hat, überdies auch für die ältesten Beispiele der hellenistischen Art von Friesen hält, »noch aus der Zeit Justinians stammen«. Warum nicht aus dem 4./5. Jahrh.? Nur, weil er alle diese Zierglieder für byzantinisch ausgibt, wie die Akanthuspalmette (S. 202) u. a. Weil sie sich auf dem Burghügel befinden? Man lese die Chronik über die alten Palastbauten nach, besonders über Beth Tabara, den Winterpalast. Zum neuen Sommerpalast stieg der König (descendebat) zur Quelle herab.

Aber ich will darauf gar nicht näher eingehen. Mir handelt es sich vielmehr um Alter und Ausbreitungsbezirk der christlichen Baukunst im Umkreise von Meso-

9) Bell, Churches and monasteries of the Tûr 'Abdîn S. 88.

10) Vgl. zuletzt die Ausgabe von Guidi in den Scriptores Syri, series tertia, tomus IV, Chronica min. I S. 3 f.

11) Vgl. Baumstark, »Vorjustinianische kirchliche Bauten in Edessa«, Oriens christianus IV (1904).

12) Vgl. dazu auch Baumstark a. a. O.

potamien. Den wichtigsten Beleg liefert die Chronik von Arbela, die neuerdings in deutscher Bearbeitung erschienen ist [13]). Ihr Verfasser ist Mesihazekha, ein Schüler der Schola Nisibena um die Mitte des 6. Jahrhs., als Abraham 509—569 Vorstand dieser Hochschule der östlichen Christenheit war. Seine Hauptquelle war Abel der Lehrer, der für den Kunsthistoriker deshalb wichtig ist, weil er einer der Zeugen für das östliche Christentum der Partherzeit, also vor 226 ist. Wer von uns hätte daran gedacht, eine jenseits des Euphrat und Tigris bestehende Kirchenbaukunst annehmen zu müssen, die bereits im 2. Jahrh. n. Chr. blühte! Ich bin dazu freilich schon durch meine Untersuchungen in Armenien gedrängt worden. Die Chronik von Arbela brachte nur die unmittelbaren Belege dafür. Abel der Lehrer dürfte, nimmt Sachau an, um 200 lebend, einiges dem Bischofsarchiv in Arbela entnommen haben, anderes verdankte er wohl der Lokaltradition. Es gab dort Kirchen, von deren Erbauern man zu erzählen wußte. Die Isaakkirche, die noch »bis auf diesen Tag«, d. h. bis auf Mesihazekha, bestand, war von dem dritten Bischof der Stadt Isaak (123—136) erbaut und von dem 18. Bischof Abbusta (450—499) erneut worden. Über die Bauform erfahren wir nichts Näheres; die Kirche sei groß und wohldisponiert gewesen (Sachau S. 48 und 87), und bei der Erneuerung sei sie »mit allen möglichen Ornamenten« ausgeschmückt worden. Zum Andenken an den fünften Bischof Noah (etwa 166—171) wurde eine zweite Kirche, die als die kleine bezeichnet wird, gebaut (Sachau S. 54 und 65). Ihre Stätte sei bis zur Gegenwart noch bekannt: sie bestand also um 550 nicht mehr. Ihr Erbauer war vielleicht Abel der Lehrer, wenn er eine Person mit dem sechsten Bischof Abel (171 bis ca. 200) ist. In ihr wurde der neunte Bischof Sahlupha (235—241) begraben.

Die Gegend, um die es sich hier handelt, ist die Landschaft Adiabene, östlich von Nisibis am linken Tigrisufer gelegen. Hätte ich von der Chronik von Arbela, als ich mein Amida 1910 herausgab, gewußt, dann würde ich die Bauten, die ich in Dijarbekr und dem Tur Abdin nachwies, mit diesem Kreis in Zusammenhang gebracht und so die durchaus hellenistischen Kunstformen ihrer Ausstattung erklärt, damit aber auch einen festen Anhaltspunkt für die Datierung von Mschatta und der alten Reste an der Westfassade von Amida gewonnen haben. Die Kunststücke der Herren Herzfeld und Guyer treten erst durch solche Belege in ihr wahres Licht. Ich hatte auf die parthischen Bauformen — es gibt davon zweierlei: in Mesopotamien einen Tonnenbau, in Churasan einen Kuppelbau — in meinem Armenienwerke näher einzugehen. Hier bleibe ich des leidigen Aufsatzes willen, auf den ich Bezug nehme, bei Zeitstellung und Ursprung der hellenistischen Bau- und Zierformen.

Das auffallendste Beispiel Guyerscher Willkür ist die Art, wie er die prächtige Basilika von Meiafarqin jünger zu machen sucht. Man lese darüber Bell, Churches and monasteries of the Tûr ʿAbdîn S. 86 f. Es handelt sich um den am reinsten helle-

[13]) Von E. Sachau in den Abhandlungen der kgl. preuß. Akad. d. Wiss. 1915, phil.-hist. Klasse Nr. 6. Darüber ausführlicher in meinem Werke über die Baukunst der Armenier II S. 652.

nistischen Bau, der bis jetzt im nördlichen Mesopotamien nachgewiesen wurde. Miss Bell hat ganz richtig empfunden, daß zwischen ihm und der Hadrakirche der gleichen Stadt Jahrhunderte liegen müssen, setzt ihn daher in den Anfang des 5. Jhs., indem sie den Vorschlag von Lehmann-Haupt annimmt, daß es sich um die Märtyrerkirche des Marutha aus dem Jahre 410 etwa handeln dürfte. Guyer will uns einreden, die Ausstattung stamme erst aus dem letzten Fünftel des 6. Jahrhs (S. 212). Und so geht es lustig weiter. Ich überlasse ein näheres Eingehen auf diese Mache meinem Assistenten Dr. Glück und möchte nur bemerken, daß selbst in dem verhältnismäßig kleinen Gebiete des nördlichen Städtedreiecks Edessa—Nisibis—Amida örtliche Kreise zu bilden sind. Hier sei nur darauf verwiesen, daß der Versuch Guyers, den Weinlaubfries der Westfassade von Amida auf Grund der Rankenführung und Durchbildung im einzelnen der Spätzeit zuzuweisen, von vornherein daran scheitert, daß im Regierungspalast von Urfa (Edessa) Ornamentfriese erhalten sind — Guyer übersah die Abbildung in meinem Mschatta S. 337 —, die von gleicher Arbeit, aber durch einen dazugehörigen Maskenfries der Zeit von Hatra nahegerückt scheinen. Im übrigen bieten die erhaltenen Kirchenbauten selbst die reichste Fülle von nicht nur zeitlich, sondern auch örtlich untereinander abweichenden Formen.

Und für diese reiche Mannigfaltigkeit, die ich eher mit Seleukeia als mit Antiochia zusammenbringe, sucht nun Guyer das Märchen vom ägyptischen Ursprung im Sinne Herzfelds aufzuwärmen. Er gelangt dazu im Anschluß an die Säulenschäfte der Westfassade von Amida, deren Muster ich »Amida« S. 158 zusammengestellt und mit ägyptischen Funden verglichen habe. Wenn nun Guyer aus diesem Vergleich eine Abhängigkeit macht, so mißachtet er meine wiederholt ausgesprochene Warnung, die ägyptische Kunst der christlichen und islamischen Zeit als irgendwie gebend anzusehen. Was ich 1910 noch nicht konnte, einen Beleg dafür beibringen, daß, was wir im koptischen Ägypten sehen, von fernher eingeführt ist, das kann ich heute nachtragen.

Der Kunstkreis, aus dem heraus die Ausstattung der mesopotamischen Kirchen erfaßt werden kann, hat nichts mit Byzanz zu tun, auf das Guyer immer wieder zurückgreifen möchte. Er ist ein wirklich noch ausgesprochen hellenistischer. Die Franzosen, die mein Mschatta und was nachfolgte gründlicher durcharbeiteten, haben längst begriffen, worauf es eigentlich ankommt. Man vergleiche nur Bréhiers Aufsatz in der Revue des deux mondes 1909 I S. 651. Bei uns ist ein klares Erfassen der Gesamtfrage, aus der sich dann alles Einzelne von selbst ergibt, nicht zu erreichen. Der hellenistische Kunstkreis, auf den es noch in den christlichen Kirchen, um die Guyer mit mir streitet, wie in Mschatta und Amida ankommt, geht von Indien bis Ägypten. Seine Entwicklungsrichtung ist mit der Zeit immer stärker vom Osten als vom Mittelmeere her bestimmt [14]), er ist eben eine rückläufige Welle, in der die hellenistischen Formen immer stärker durchsetzt erscheinen von den

[14]) Vgl. »Hellas in des Orients Umarmung« (Beilage zur Münchener Allg. Zeitung 1902 Nr. 40/41). »Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst« (Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum XV (1905) S. 19 f.). »Der große hellenistische Kunstkreis im Innern Asiens« Z. f. Assyriologie XXVII (1912) S. 139 f.

Gewohnheiten der ostorientalischen Landschaften. Man sollte meinen, daß meine Mschattaarbeit — soweit die Zierkunst in Betracht kommt — darin genügend kräftige Anregung gegeben hätte. Ich muß aber wohl stärkere Beweise bringen. Es sei daher heute einmal der indische, bis nach Ägypten reichende Einfluß in der altchristlichen Kunst vorangestellt, den ich ja öfter berührt habe[15]). Zuvor aber sei doch noch ein Wort über Antiochia gesagt, das Guyer auch in der Spätzeit als Ausgangspunkt der nordmesopotamischen Kirchenkunst voranstellt. Es wird freilich eingewirkt haben, einmal indem es den Langbau gegen den mesopotamischen Breitbau zur Geltung brachte, und dann bekundet die auffallend große Vorliebe für den griechischen Bauschmuck wohl einen solchen Einschlag. Seine Erklärung findet er vor allem in den Nachrichten über eine Verpflanzung von Antiochenern durch Schapur, worüber die Söörter Chronik im 11. Jrh. nach alten Quellen ausführlich berichtet[16]). Schapur habe nach der 256 und 260 erfolgten Eroberung von Antiochia die Gefangenen in Babylonien, Susiana und der Persis angesiedelt... Aus diesem Grunde wurden die Christen zahlreich im Perserreich, und es wurden Klöster und Kirchen gebaut... In Râšahr, dem Sitze der Erzbischöfe der Persis, wurden zwei Kirchen gebaut, von denen die eine die Kirche der Römer, die andere die Kirche der Syrer genannt wurde...— Man darf nun nicht glauben, daß diese Ansiedlung durch königliche Verfügung in den sasanidischen Kernprovinzen etwa für die Verpflanzung des Christentums nach dem Perserreiche überhaupt gelten darf. Im assyrischen Norden war dieses in unauffälliger Weise Jahrhunderte früher aus dem gewöhnlichen Verkehre hervorgegangen. Darüber gibt die oben angeführte Chronik von Arbela sichere Aufschlüsse. Im Süden erst wird wohl jene Umbildung der hellenistischen Friese in das Bandartige, wonach sie in jeder Richtung umbrechen können, erfolgt sein.

Ich wende mich nun den vorderasiatischen und indischen Einschlägen in Ägypten zu. Über den Seeweg unterrichtet uns der aus Alexandria gebürtige Kosmas Indikopleustes. Der Landweg ging über Iran, das zwischen Indien und dem Westen vermittelte.

Abb. 2 zeigt eine Aufnahme von Arch. E. La Roche in Basel nach dem Dhamekh Stupa in Sarnath bei Benares. Man dürfte das Beispiel zunächst weit hergeholt finden; und doch wird ein näheres Eingehen zeigen, daß der Forscher, der einem Denkmal wie der Mschattafassade und den damit in Verbindung stehenden christlichen Denkmälern in Ägypten und Mesopotamien nachgehen will, in der Tat so weit ausgreifen muß. Zunächst wird jeder Kenner zugeben, daß der Fries, der den Stupa unten umzieht, grundsätzlich das erste großkünstlerische Seitenstück zur Mschattafassade ist. Der Unterschied ist nur der, daß wir daran nicht die Weinranken und Friese der Mschattafassade finden, die ich in das 4. Jahrh. bzw. in eine frühere

[15]) Vgl. »Die Bedeutung der Gründung Konstantinopels für die Entwicklung der christl. Kunst« in Dölger, »Konstantin d. Gr. und seine Zeit« S. 363 f. »Der Bilderkreis des Physiologus« S. 92. »Altai-Iran«, Register unter »Indische Kunst«. »Die Baukunst der Armenier« II S. 619 f.

[16]) Vgl. jetzt Sachau: »Vom Christentum in der Persis« (Sitzungsberichte der kgl. Preuß. Akad. d. Wiss., phil-hist. Klasse XXXIX (1916) S. 958 f.).

Zeit setze, sondern jene Ornamente, die ich gelegentlich der Säulenschäfte von Amida und ihrer ägyptischen Gegenstücke besprach. Der Schlüssel ist eben der, daß ich die Mschattafassade ebenso wie die Fassade von Sarnath aus dem gleichen iranischen Gebiete herleite, über das ausführlich in meinem Werke »Altai-Iran« gehandelt wurde.

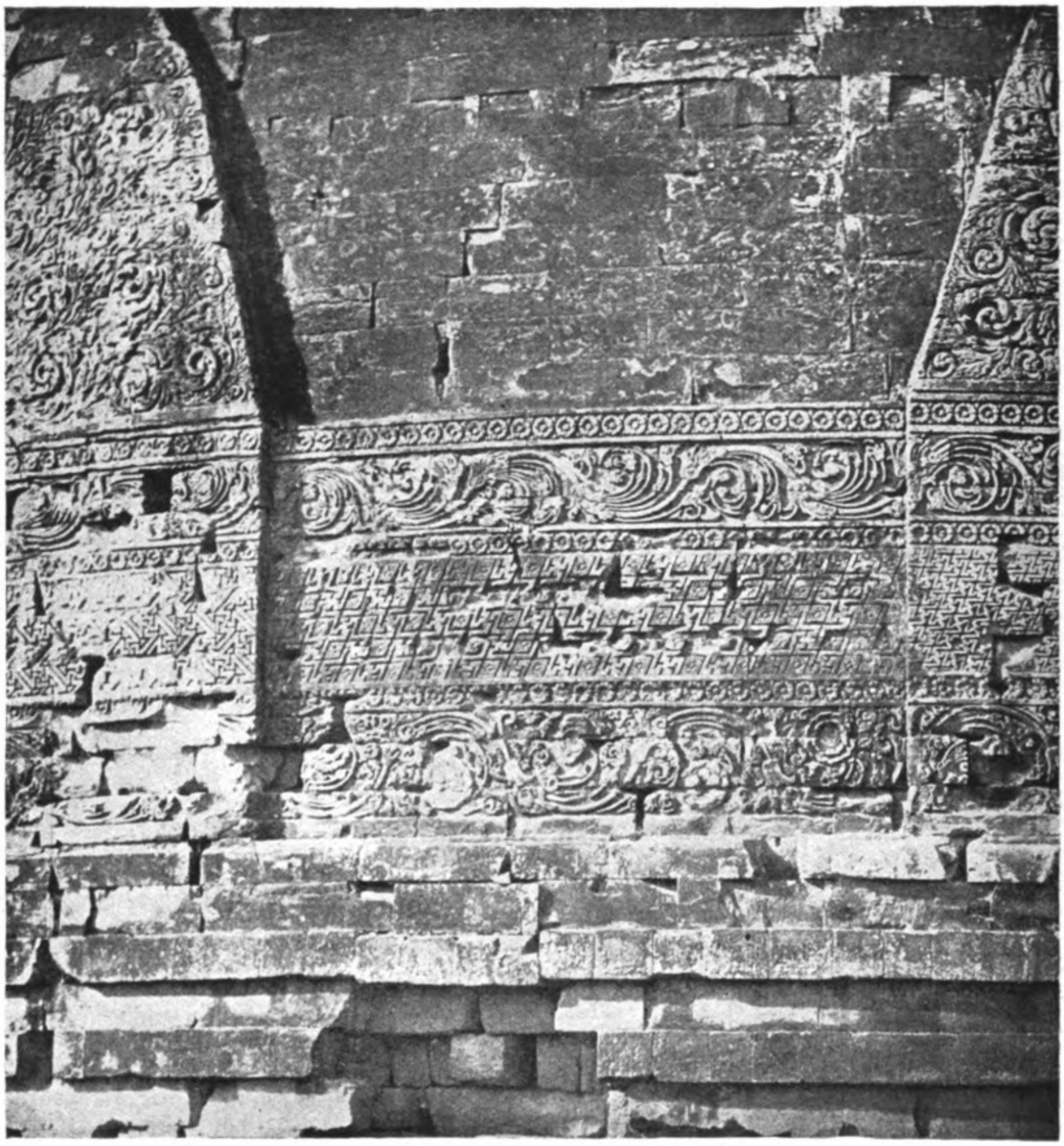


Abb. 2. Sarnath, Dhamekh Stupa: Einzelheit.

Nur ist Sarnath eben ein anderer Zweig als Mschatta. Nach den neuesten Untersuchungen von Marshall[17]) ist der Dhamekh Stupa ein Denkmal der Guptazeit und

[17]) Journal of the R. Asiatic Society, 1907, p. 1000. Vgl. Vincent A. Smith, A history of fine art in India, S. 168, dazu die überholten Anschauungen von Fergusson, History of indian architecture, 2. Aufl., I, S. 71 f.

gehört, wie schon Cunningham annahm, dem 6. Jahrh. an. Ich kann mich dabei nicht

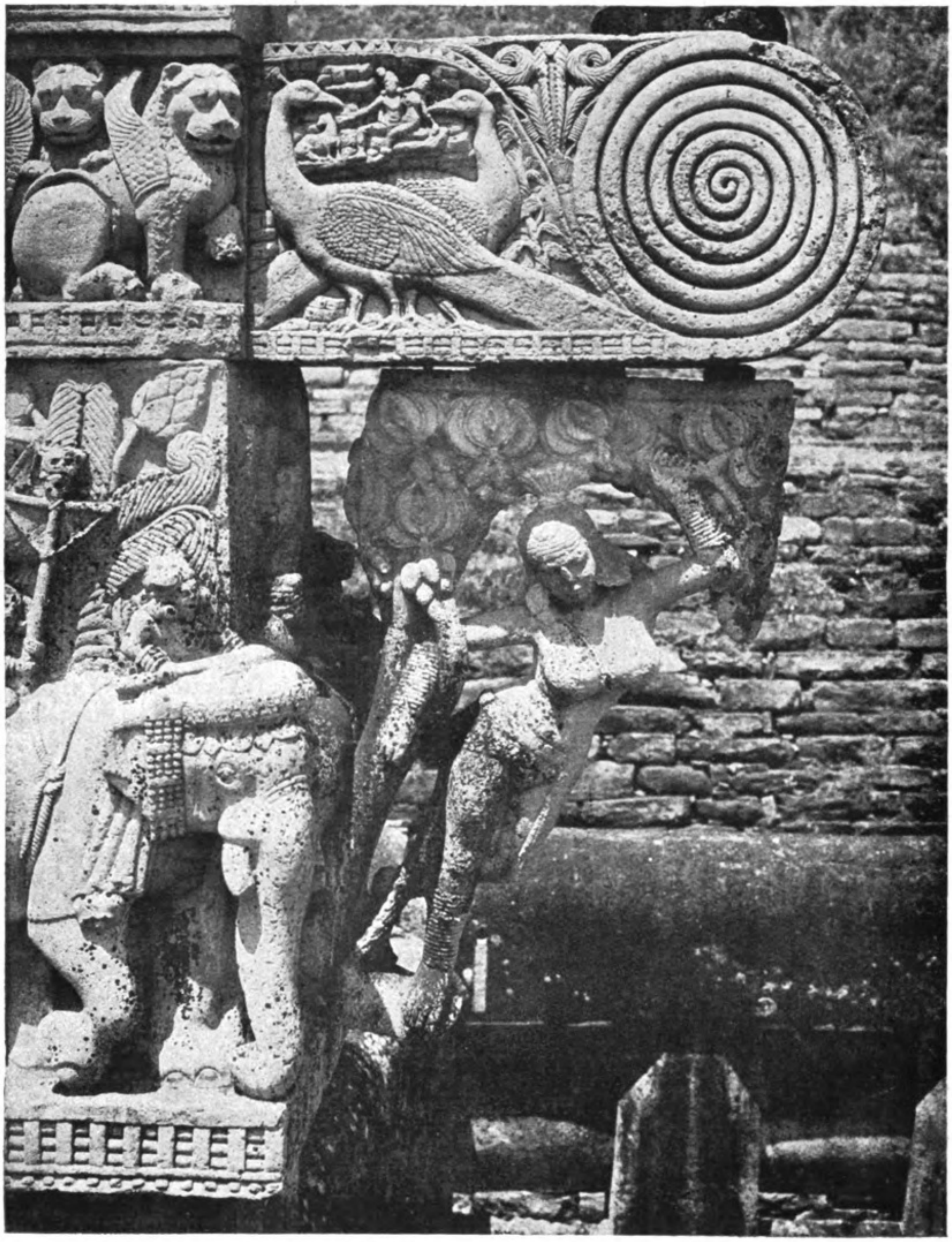


Abb. 3. Santschi, Stupa: Einzelheit vom Osttore.

aufhalten, eine Neuauflage meiner Mschattaarbeit würde darauf näher einzugehen

haben. Die Zugehörigkeit zum indopersischen Hellenismus steht m. E. außer Zweifel. Wir sehen oben und unten fortlaufende Lotosranken, von Rosettenbändern begleitet, und dazwischen einen breiten Mittelstreifen, der mit wechselnden Mustern ohne Ende von gleicher Art gefüllt ist, wie sie an den Schäften von Amida und massenhaft in Ägypten vorkommen. Es sind überdies ähnliche Muster, wie sie sehr viel später noch auf den Mosulbronzen wiederkehren und sich im islamischen Vieleckornament ausgelebt haben. Über die Hvazenah-Bedeutung der Gesamtausstattung vgl. mein »Ursprung der christlichen Kirchenkunst« 1919. Dazu »Die Baukunst der Armenier« S. 630.

Um diese Zusammenstellung wirksamer erscheinen zu lassen, möchte ich, von den Altai-Iran Taf. IX gegebenen Beispielen indischer Kunst ausgehend, eine Zierform genauer betrachten, um zu zeigen, wie eng Nordindisches mit Koptischem über Iran hinweg in Verbindung steht. Abb. 3 zeigt nach den wunderbaren Aufnahmen von Victor Golubev eine Einzelheit vom Osttor des großen Stupa von Santschi, der in den Jahrhunderten um Christi Geburt entstanden ist [18]). Auf dem Querbalken sieht man ein Löwenpaar, dann Pfauen gekreuzt und eine Spirale, in deren Zwickel unten ein Weinstock, oben gefiederte Blätter, aus einem Weinblatt entspringend, dargestellt sind. Ein Mittelblatt, das noch unaufgeschlossen scheint, und zwei seitliche Wedel, füllen eingerollt geschickt die Zwickel. Die Fiederung besteht in dünnen Sprossen, die sich gegenständig um eine ebenso dünne Mittelrippe anordnen. Ähnliche Bildungen unten auf dem Torpfosten über dem Elefanten. Man sieht das unaufgeschlossene Blatt einmal in der Vorderansicht, daneben in der Seitenansicht, wobei es wie die persische Flügelpalmette wirkt [19]). Hier sei diesen Beispielen der Fiederung aus dem fernen Osten eine ägyptische Gruppe gegenübergestellt. Auf die Tiermotive und ihre Zusammenhänge mit der christlichen Symbolik gehe ich hier nicht ein.



Abb. 4. Nesle Bawit, Moschee: Türbogen.

Ich habe Zeitschrift für ägyptische Sprache XL S. 1 f. über den koptischen Reiterheiligen gehandelt [20]) und bin dabei ausgegangen von einem Relief am Hoftore der Ali-Moschee zu Daschlut, aus dem Apollokloster in Bawit stammend, über das Crum im Anhange zu jenem Aufsatze handelt. An jener Stelle habe ich von der figürlichen Mitte einer Türlünette gesprochen. Hier sei eine ganze Gruppe solcher Türkrönungen aus Bawit lediglich auf die Verzierung hin durchgesprochen. Sie

18) Vgl. Grünwedel, »Buddhistische Kunst in Indien«. S. 24 f.

19) Vgl. »Mschatta« S. 317 f.

20) Vgl. auch Beilage d. Münchener Allg. Zeitung, 1903, S. 493 f.

befanden sich 1901 an der Moschee von Nesle Bawit, dann am Hoftor und an der Fassade der Ali-Moschee von Bawit wiederverwendet und zeigen die Innenfelder umrahmt von einem vortretenden und auf den Kapitellen der Türpfeiler ruhenden Friese, der in allen drei Fällen den gleichen Ornamenttypus aufweist. Inzwischen könnten Teile in europäische Museen übertragen worden sein [21]).

An dem Tore in Nesle Bawit (Abb. 4) wurde der Bogen nicht vollständig wieder aufgerichtet; man gab ihm ovale Form und mauerte die beiden übrigbleibenden Keilsteine zu beiden Seiten ein. Dadurch erscheint der Lauf des Frieses stellenweise zusammenhanglos. Im Zenit des Bogens stand einst das Kreuz, das jetzt links vermauert ist. Es liegt auf der Folie zweier Ranken, die von links und rechts aus je einer am Fuße stehenden Vase aufsteigen und sich unter den Kreuzarmen, ohne in Verbindung zu treten, symmetrisch einrollen. Der doppelstreifige, dünne Stiel kommt unvermittelt aus dem breiten Halse der fußlosen, am Bauche mit Rillen geschmückten Vasen hervor. Er läuft als Wellenlinie um den Bogen herum; man kann, ihm folgend, deutlich feststellen, wo die Keilsteine richtig, wo falsch zusammengesetzt sind. Die Einrollungen gabeln sich, indem sie dabei ein spitzes Zwickelblatt ansetzen, in zwei kurze Äste: der eine treibt immer Früchte, der andere Weinblätter. Die Früchte sind Granatäpfel, abwechselnd mit kleineren Fruchtpaaren. Überall, wo ein Zwischenraum blieb, sind im Relief kleine, meist dreieckige Stege stehen gelassen. Die Blätter sind meist fünflappig, unten breit, oben spitz zulaufend, jeder Lappen mit seiner Rippe, an die gleichbleibend reiche Fiederung ansetzt. Ähnlich die zweite Ranke, welche die den Bogen außen umrahmende Schräge füllt: wir sehen wieder die doppelstreifige Wellenlinie. Sie ist im Zenith eingeknickt und mit einem Blatte von der Form des Lotos gefüllt. Im übrigen sind als Füllung Paare von lanzettförmigen Blättern gebildet, die auch wieder reich gefiedert sind. Für die Verwendung von Weinlaub und Granaten zum Kirchenschmuck wird man in Armenien reichlich Belege finden.



Abb. 5. Daschlut, Eingangstor zum Vorhofe der Moschee.

An dem Hoftore von Daschlut (Abb. 5) findet sich der selbe Fries; auch er ist nicht richtig zusammengesetzt. Die Fußsteine sind so zerstört, daß sich nicht mehr feststellen läßt, auf welche Art die Ranke entspringt; Vasen scheinen ausgeschlossen.

[21]) Vgl. über Bawit die Veröffentlichungen der französischen Schule in Cairo.

Die Wellenlinie verläuft mehr eckig, statt des Wechsels der Fruchtmotive ist immer der Mohnkopf genommen, die füllenden Stege fehlen. Die großen Blätter sind zumeist fünflappig und wieder reich gefiedert. Ähnlich gebildet ist der Rundbogenfries an der Fassade (Abb. 6). Hier ist wenigstens links die Vase gebildet; sie hat hier Fuß und Henkel, neben ihr unten zwei Vierpaßrosetten.

Man wird an allen diesen Toren, in den Aufnahmen deutlich sichtbar (an denen von Daschlut neben dem gefiederten Blatte des Stupa von Santschi) jene Muster ohne Ende von der gleichen Art finden [22]) wie an dem Stupa von Sarnath. In Ägypten kommen beide Zierformen an dem gleichen Denkmale nebeneinander vor [23]), in Indien heute nur noch getrennt und aus verschiedener Zeit nachweisbar. Will man sich über die Feinheit der Fiederung und ihre künstlerische Wirkung im einzelnen unter-

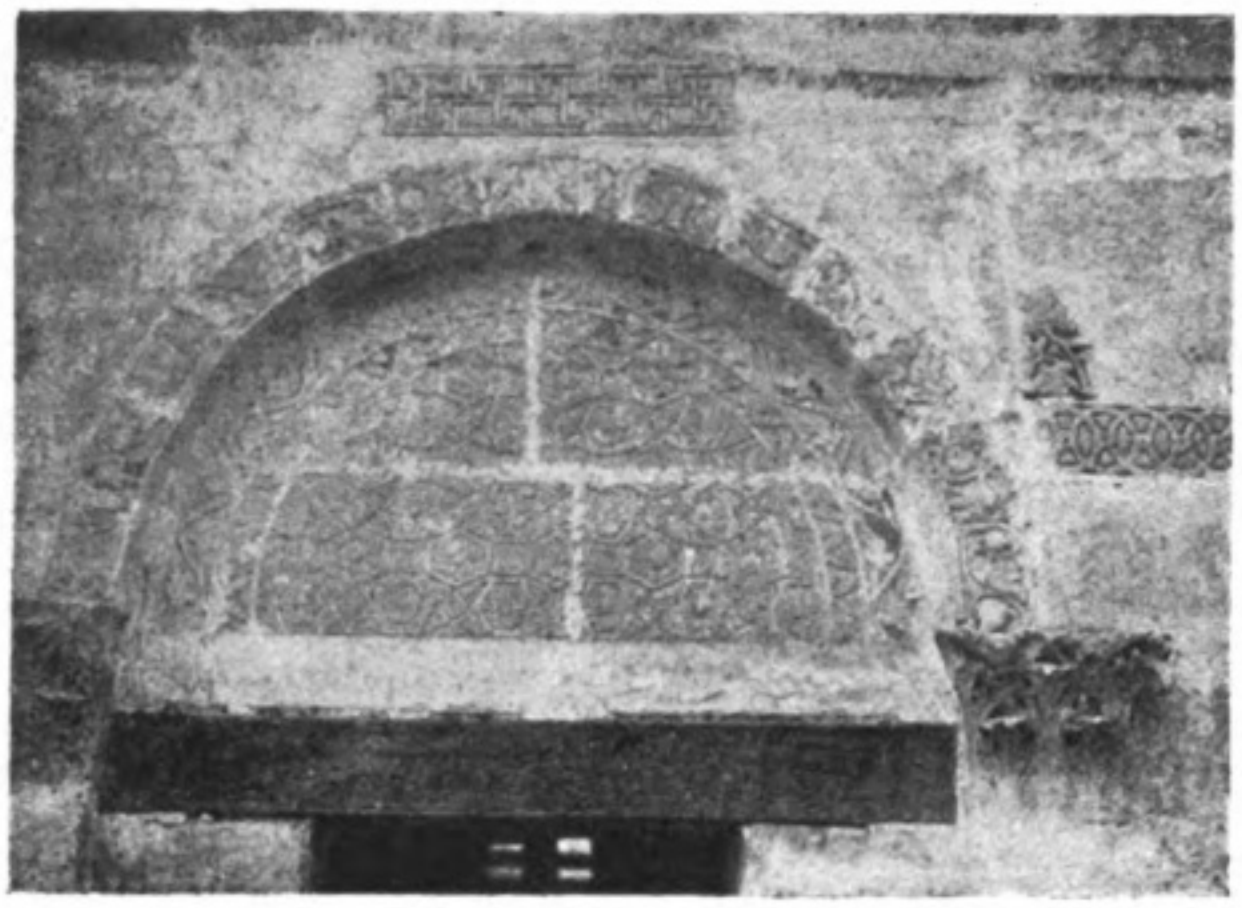


Abb. 6. Daschlut, Moschee: Türbogen.

richten, so nehme man ein Stück wie das im Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 216 [24]), das ich noch im Hofe des Hauses des Schech-el-Beled in Daschlut sah. Es kommt der indischen Parallele besonders nahe.

Die Fiederung ist nun auch ein Lieblingsmotiv sasanidischer Kunst. Die Pilaster am Taq-i-Bostan und die Blattornamente der einst in Ispahan befindlichen Kapitelle zeigen sie in reicher Verwendung [25]). Sie ist charakteristisch auch für die Crux Borgia, deren Inschrift einen Kaiser des 6. Jahrhs., Justinus, nennt [26]).

Nach alledem erscheint ein entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang des Motivs von Indien über Iran nach Ägypten hin nicht ausgeschlossen. Man nehme als Mittler entweder wandernde Arbeiter, etwa solche, wie sie auch den Schatz von Nagy

[22]) Vgl. Wulff, Altchristliche und byz. Kunst S. 312 f.

[23]) Vgl. auch Quibell, Excavations at Saqqara.

[24]) Wulff, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen III, S. 72.

[25]) Vgl. mein »Mschatta« S. 349 und 354 oder Owen Jones, Grammar, pl. XIV.

[26]) Garrucci 430, 5 u. a. O.

Szent-Miklos geschaffen haben, dessen Krüge in den Gehängen wieder die feine Fiederung zeigen, von der hier die Rede ist [27]).

Manche werden vielleicht geneigt sein, die Fiederung doch irgendwie als auf ägyptischem Boden entstanden zu erklären. Die einen könnten sie auf eine Naturbeobachtung, etwa auf das noch unentfaltete Gefieder eines Blattes der Dattelpalme, zurückführen, andere meinen, daß in der Fiederung eine Neigung der altägyptischen Kunst wieder auflebe, die ursprünglich an den zahllosen Papyrusmotiven gebräuchlich war [28]). Ich möchte raten, mit solchen Annahmen vorsichtig zu sein; gemahnen doch alle an den Ornamenten von Bawit gemachten Beobachtungen zu deutlich daran, daß die Freude an der spielenden Technik, die das bildsame Material, der weiche ägyptische Kalkstein, wachruft, zu ähnlichem Schaffen führte, wie wir es in den Verkleidungsstoffen der vorderasiatischen Baukunst, etwa in Stuck finden. Naturbeobachtung und Nachahmung älterer Kunstwerke liegt der Zeit, mit der wir uns hier beschäftigen, durchaus fern, Indien hat an den alten Überlieferungen vielleicht am längsten festgehalten. Neben dem lebendigen Kunststrome, der von dort herüber bis nach Ägypten läuft, werden es vor allem Elfenbeinschnitzereien gewesen sein, die den Weg nach dem Mittelmeere nahmen.

Es dürfte erwünscht erscheinen, meine Überzeugung vom Einfluß des Indischen auf den hellenistischen Kunstkreis bis nach Ägypten hin auch noch durch Belege aus dem Gebiete der die menschliche Gestalt darstellenden Kunst zu stützen. Einleitend vergleiche man dafür an dem Stupa von Santschi (Abb. 3) die herausgebeugt unter Lotos stehende weibliche Gestalt mit dem Bronzefigürchen, das ich in Ägypten für Berlin erworben habe, dazu meine Bemerkungen über indische Einschläge in den Bewegungsmotiven der koptischen Elfenbeinschnitzereien an der Domkanzel zu Aachen [29]). Auf solche indische Anregungen wird vielleicht auch die in der koptischen Kunst so auffällige Neigung zur Nudität teilweise wenigstens zurückzuführen sein [30]). Eine Buddhafigur findet sich in den Malereien der Katakomben von Syrakus [31]), und Graeven hat schon vor Jahren auf den Zusammenhang des Christustypus von Gandhara mit dem kleinasiatischen hingewiesen [32]). Hier aber handelt es sich nicht um das Hin- und Herwogen von Beziehungen in der großen hellenistischen Welt des Orientes — es wäre nicht schwer, eine ganze Reihe von Kompositionstypen der Gandharareliefs aus dem Leben Buddhas mit altchristlichen Darstellungen aus dem Leben Christi in Parallele zu bringen —, vor allem

---

27) »Altai-Iran« S. 65 f.

28) Vgl. Owen Jones, Grammar, pl. IV f.

29) »Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria« S. 82 Fig. 57 und S. 55 f. Wulff, Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen III, S. 164, Nr. 724. Ferner »Der Dom zu Aachen« S. 13 f.

30) Vgl. meine »Koptische Kunst« S. 21 f. und »Der Dom zu Aachen« S. 9. Besonders bezeichnend ist auch ein koptisches Steinrelief mit zwei »Nereiden« im Museum zu Triest.

31) Führer, Forschungen zur Sicilia sotteranea Taf. XI, 2. Vgl. dazu Byz. Zeitschrift XI (1902) S. 272.

32) Oriens christianus I (1901) S. 159 f. Byz. Zeitschrift XI S. 662.

nicht um Einflüsse des Westens auf den Osten, sondern um ganz bestimmte, von Indien und Iran nach dem Westen dringende Gesinnung. Darüber ausführlich im Armenienwerke und »Ursprung der christlichen Kirchenkunst«. Im übrigen bieten die fünfteiligen Diptychen und Elfenbeinschnitzereien in Darmstadt und Orléans gute Beispiele.

»Orient oder Rom« S. 85 f. [33]) habe ich die bekannte Elfenbeintafel im Dome zu Trier, die die Einbringung der Reliquien in die Irenenkirche von Sycae im Jahre 552 darstellt, mit gewissen ägyptischen Bildwerken in Verbindung bringen können. Heute möchte ich noch einmal auf den Kompositionstypus und gewisse Einzelheiten zurückkommen, die so stark an indische Reliefs anknüpfen, daß es sich empfiehlt, im vorliegenden Zusammenhange darauf aufmerksam zu machen. Um den Vergleich zu ermöglichen, stelle ich das Trierer Relief neben eines vom Osttore des bereits oben herangezogenen Stupa von Santschi (Abb. 7) [34]). Wie auf der Trierer Tafel bewegt sich auch auf dem Stupa am untersten Querbalken ein Zug mit einer Architektur rechts, nur nicht auf diese zu, sondern von dieser weg. Und wie in Trier, sieht man auch in Santschi einen mit Pferden bespannten, schwerfälligen Karren links. Was aber besonders auffällt, sind die in beiden Reliefs oben erscheinenden Balkone, in denen Figürchen untergebracht sind. Freilich kann diese Verwandtschaft Zufall sein; man wird aber die Möglichkeit des Einflusses einer indischen Vorlage zugeben, wenn man bedenkt, daß es sich in Trier um eine Schnitzerei in jenem Edelstoff handelt, den zum großen Teil Indien lieferte. Man gedenkt bei dieser Gelegenheit auch der sogenannten verkehrten Perspektive der byzantinischen Kunst [35]), für die sich aus indischen Reliefs zahlreiche Belege liefern lassen. Doch will ich diesen Dingen hier mit Rücksicht auf den beschränkten, mir zur Verfügung stehenden Raum nicht weiter nachgehen und nur bemerken, daß den für die Frage des persischen Hellenismus so wichtigen, rein künstlerischen Werten im Wege der vergleichenden Wesensforschung in einer eigenen Arbeit nachzugehen sein wird [36]).

In seiner Absicht, Ägypten als den gebenden Teil erscheinen zu lassen, läßt sich Guyer bestimmen (S. 225) durch meine bezüglich gewisser Kirchenbauten »Byz. Denkmäler« II (1903) in der Einleitung ausgesprochene Ansicht, daß der Trikonchos wohl ägyptischen Ursprungs sein dürfte. Deshalb leitet er den schönsten Bau des Tur Abdin, die Hadrakirche von Khakh, auch im Grundriß, nicht nur in manchen Einzelheiten der Verzierung, aus dem Nillande her. Hätte Guyer die neueren Arbeiten verfolgt, dann würde er vielleicht selbst darauf gekommen sein, daß der Kuppelbau mit angelehnten Strebenischen, auf den es dabei ankommt, auf iranische Anregungen

33) Vgl. auch »Hell. und koptische Kunst in Alexandria« S. 78.

34) Letzteres stammt vom untersten Balken des Nordtores und stellt eine Prozessions- oder Asokaszene dar, über die man Fergusson »Tree and serpent worship« S. 102 nachlesen möge. Dort auch Gesamtaufnahmen des Stupa und der einzelnen Tore. Meine Abbildung nach einem Lichtbilde von Golubev.

35) Wulff, Die umgekehrte Perspektive (Kunstwiss. Beiträge, Schmarsow gew.). Vgl. dazu Byz. Zeitschrift XVII (1908) S. 295 und XIX (1910) S. 240.

36) Vgl. über System und Methode »Altai-Iran« S. 302 f. Ich erhoffe eine Arbeit von St. Kramrisch.

zurückgehend, armenischen Ursprungs ist und die el-Hadrakirche in Khakh, so nahe

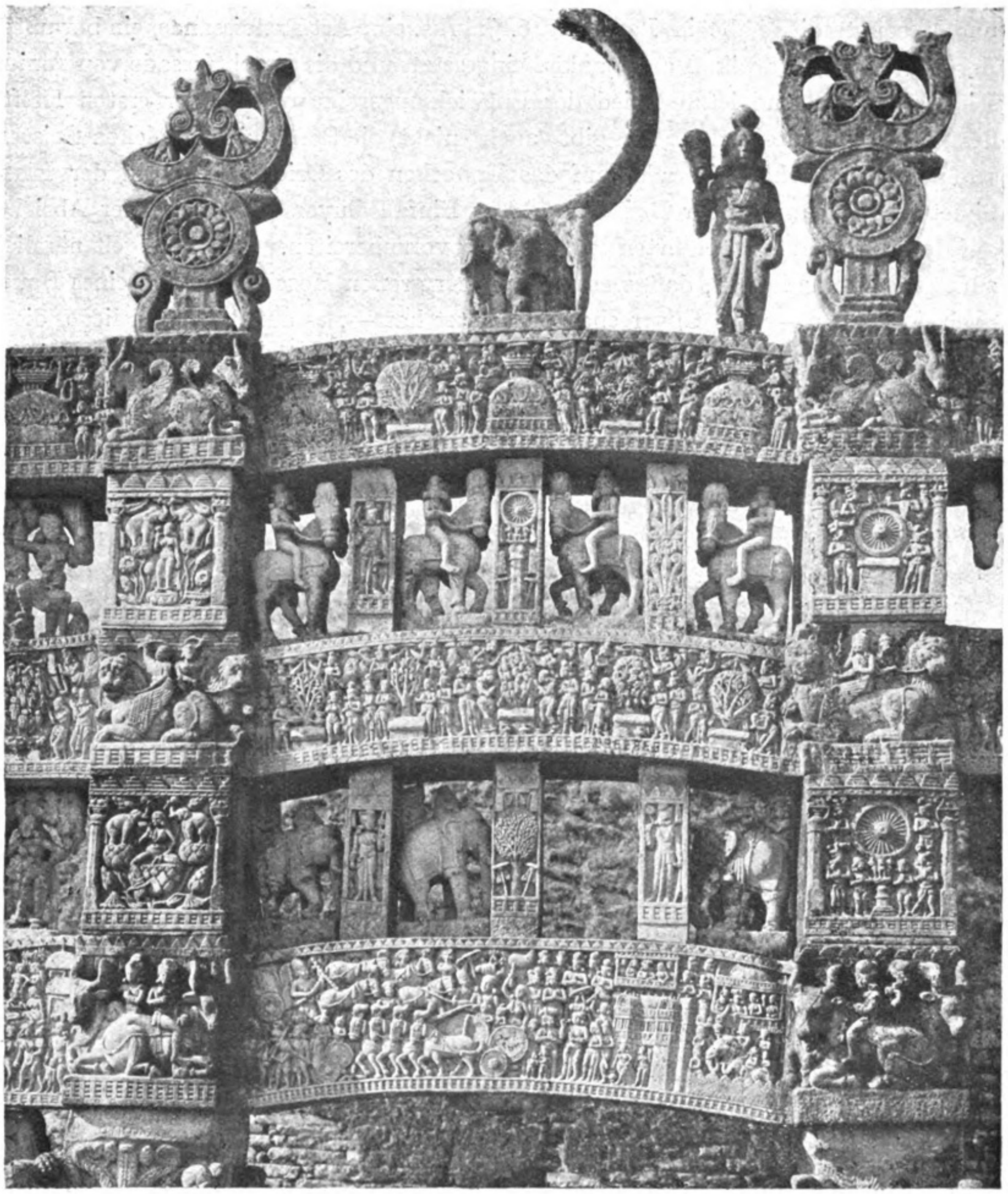


Abb. 7. Santschi, Stupa, Nordtor. (Besprochen wird nur der unterste Querbalken.)

an der armenischen Grenze gelegen, nur eines der Zwischenglieder auf dem Wege dieser Bauform von Armenien nach Ägypten ist [37]).

[37]) Vgl. »Die sasanidische Kirche«, Monatshefte VIII (1915) S. 349, »Die bildende Kunst des Ostens« S. 29 f. und »Die Baukunst der Armenier« II S. 496f. und im 4. Buche über die Ausbreitung II S. 709f.

Ich wende mich nun zum Schlusse noch kurz zu dem Gedankengange, in dem Guyer seinen Aufsatz gipfeln läßt. S. 227 wird die Behauptung aufgestellt, in Syrien und Mesopotamien habe im Laufe des 6. Jahrhs. eine Art Renaissance, ein bewußtes Zurückgreifen auf antike Baugedanken eingesetzt, und die Prachtfassade von Amida sei das reichste und letzte Glied der Entwicklungsreihe und in der ersten Hälfte des 7. Jahrhs. entstanden. Es gibt auch nicht die Spur einer solchen Geistesströmung, vielmehr weist alles auf das Erstarken des Orients hin, und der Islam bildet die Krönung dieser Bewegung. Der Einfall Guyers entspringt der Absicht, auf den von Herzfeld geführten Hauptschlag vorzubereiten. Dieser klügelt nämlich zum guten Ende heraus, daß, wenn wir an der großen Moschee Spolien eines Baues nach 600 finden — was Guyer eben behauptet hat —, es auf der Hand liege, diese auf Heraklios zurückzuführen. Welch herrlicher Zirkel! Und Guyer setzt dann wieder pünktlich ein: »... wenn wir Spolien haben, die aus der Heraklioszeit stammen müssen und die ungefähr an der Stelle der alten Herakliosкirche, sogar (abgesehen von den weiteren Achsen) in fast identischer Anordnung stehen, so ist sicher, daß sie die Reste dieses Herakliosbaues sein müssen«. Ich möchte die Herren Kollegen soweit sie überhaupt Lust haben, über die Sache nachzudenken, einladen, den prächtigen Fall völlig unmethodischer Arbeit in Anfängerseminaren behandeln zu lassen. Auf die Hypothesen, die Guyer dann mit diesen Grundlagen zusammenbaut, will ich nicht mehr eingehen. Wenn die Herren, die kunsthistorische Fachblätter redigieren, eine Ahnung hätten, was sie mit solchen »entwicklungsgeschichtlichen Untersuchungen« der Herren Herzfeld und Guyer der deutschen Kunstforschung für Dienste leisten, würden sie vorsichtig wohl tatsächliche Beiträge von beiden aufnehmen, aber ihnen nicht gestatten, mit Gebärden von Fachmännern über Dinge mitzureden, deren Durchdringung andauernde und zusammenhängende Facharbeit und umfassendes Wissen erfordert [1]).

ANHANG.

VON

DR. HEINRICH GLÜCK.

Wenn man sich die christliche Baukunst in Syrien, wo der Islam mit dem beginnenden VII. Jahrh. einer reichen Entwicklung ein Ende machte, vergegenwärtigt und dazu die ganze Bewegung der armenischen, christlich gebliebenen Baukunst von diesem Zeitpunkte ab, wie sie mit gut datierten Denkmälern zu belegen ist, so wird man einen ungeheuren Einschnitt erkennen müssen, der im wesentlichen dahin zu fixieren ist, daß jener ganz im hellenistischen Säulenbau der Mittelmeerkunst wurzelnde Strom völlig durch einen gänzlich fremden ersetzt und zum Teil aufgesogen wird, der mit Wölbung und Pfeiler arbeitend seine Wurzeln ganz wo anders hat (s. oben). Nordmesopotamien liegt zwischen diesen beiden Gebieten christlicher Entwicklung

[1]) Anm. des Hersgeb. Ich überlasse gern diese taktvolle Bemerkung der Beurteilung der Leser, ohne etwas hinzuzufügen.

und hat zu beiden gerade in der Zeit des Umschwunges (um 600) die innigsten historischen und besonders religionspolitischen Beziehungen. Hier müssen sich die Probleme am schärfsten zuspitzen. Man wird sich unter diesen Umständen fragen müssen, wo in aller Welt für Nordmesopotamien der Rückhalt für eine so ausgeprägte hellenistische Kunstblüte, ja Renaissance zu suchen sei, wie sie Guyer in den verbauten Stücken der Amidafassade und den um sie sich reihenden Denkmälern als dem 7. und 8. Jahrh. angehörig erkennen will. Doch sollen derartige Überlegungen allgemeiner Natur erst durch sachliche Gründe gegenüber der »Sachlichkeit« der Behauptungen Guyers erhärtet werden.

Guyer geht von der Aufführung einer gleichartigen nordmesopotamischen Denkmälerschicht aus, deren Zusammengehörigkeit seit den Arbeiten Strzygowskis nicht eigens festgestellt zu werden braucht. Unter diesen Denkmälern gewähren nur einige durch Heranziehung der alten Quellen Anhaltspunkte für eine Datierung, im übrigen ist man ganz auf ihre stilistischen Merkmale angewiesen. Ich möchte nun — ohne zunächst auf diese Wesensmerkmale einzugehen — die Tendenz beleuchten, mit der Guyer — angeblich in sachlicher Weise — die nähere Datierung der Denkmäler vornimmt.

Zunächst führt er die Jakobskirche von Nisibis an, von der er zugibt, daß sie kaum später als im 5. Jahrh. entstanden sein kann. Eine genauere Datierung macht er von der Substituierung des in der Gründungsinschrift genannten Bischofs ... ܝܫܘܥ und dessen Lebenszeit abhängig. Ich kann dafür gewichtige Anhaltspunkte bieten: In der ziemlich vollständigen Bischofsliste der Diözese Nisibis führt der Oriens christianus (Le Quien) vier Namen an, die auf ...esos auslauten. Zwei davon, Camjesos und Sebarjesos I., gehören dem Anfange des 8. Jhs. an (714 erwähnt), ein dritter, Ebedjesos und sein Nachfolger Sebarjesos II., der Wende des 11. und 12. Jahrhs. (1075 und 1111). Diese vier kommen nach dem stilistischen Befunde, dem selbst Guyer zustimmen muß, nicht in Betracht. Der fünfte, Volagesos, erscheint als Nachfolger des hl. Jakobus, des ersten Bischofs von Nisibis, der in der ihm geweihten Kirche begraben ist. Volagesos ist wohl der letzte Bischof vor der Übergabe von Nisibis an die Perser. Ihm ist am ehesten die Gründung eines Baues zuzuschreiben, der als Begräbnisstätte des Jakobus, des erfolgreichen Verteidigers der Stadt gelegentlich ihrer ersten Belagerung durch die Perser (Sapor II., 338 n. Chr.), dienen sollte. Damit wäre hier eine Datierung in die erste Hälfte des 4. Jahrhs. gegeben und ein Anhaltspunkt für die Stilentwicklung der ganzen nordmesopotamischen Gruppe.

Dann bringt G. zwei auf der Zitadelle gefundene Stücke, die mit der Bautätigkeit Justinians auf diesem Boden in Zusammenhang stehen könnten (s. oben S. 128). Als ein Hauptstück folgt der Chorbogen der Basilika von Fārqīn. Hier zeigt sich bereits deutlich das Streben Guyers, auf Grund von Quellennachrichten einen Boden für die zu konstruierende hellenistische Kunstblüte nach 600 zu finden. Dabei kommt es ihm nicht darauf an, eine bereits mehrfach in Betracht gezogene Quelle (s. oben

S. 128), nach der die Kirche in das beginnende 5. Jahrh. zu setzen sein würde, durch eine mindestens ebenso problematische Quellenangabe zu ersetzen, die für den Bau das 6. Jahrh. als terminus a quo ergäbe. Wenn für Guyer durch die Dekoration — darüber wird unten zu sprechen sein — eine Datierung ins letzte Fünftel des 6. Jahrhs. wahrscheinlich erscheint, so scheint mir dagegen im Vergleich mit der syrischen Entwicklung die architektonische Konzeption des Baues, die Steinfügung, das Fehlen eines Westportals, das Verhältnis von Länge und Breite, das Fehlen apsidaler Seitenräume für eine frühere Datierung zu sprechen [1]).

Auch bei einem Stücke in Dara, das allem Anscheine nach einer Kirche angehört, die über der von Preußer (Nordmesopotamische Baudenkmäler S. 45 f.) veröffentlichten Zisterne errichtet war, tut Guyer die überlieferte justinianische Bautätigkeit an diesem Orte in Form einer unbeantworteten Doppelfrage in einer Anmerkung ab und supponiert kurzweg wie bei Fārqīn eine Bautätigkeit Khusraus II. Bei der Sergiuskirche von Rusafa ist er schließlich doch gezwungen, die historischen Gründe (Justinian) gegenüber den konstruierten stilistischen gelten zu lassen, obwohl ihn die letzteren verleiten, eine Entstehung um die Wende des 6./7. Jahrhs. oder im 7. anzunehmen!

Schon daraus sieht man deutlich, wie Guyer bemüht ist, eine Kunstblüte, die nach den Quellen (und durch die ganze syrische Denkmälerschicht dieser Zeit) am ehesten mit der justinianischen Epoche in Zusammenhang gebracht werden kann, nach Möglichkeit oder Unmöglichkeit zeitlich herabzudrücken. Noch mehr ist ihm natürlich daran gelegen, Beispiele vorzubringen, die nach 600 entstanden sein könnten. Dazu findet er vor allem in dem Bogen Anlaß, der nahe der Basilika von Fārqīn steht. Statt die von ihm konstatierte Lage des Bogens in der Achse der Basilika und dessen stilistische Übereinstimmung mit deren Dekoration logischerweise für einen Zusammenhang sprechen zu lassen, hält er eine spätere Erweiterung durch einen Torbau für das Näherliegende und hilft sich mit der allerdings sehr vorsichtigen Bemerkung, daß der Bogen wie eine Kopie der Kunst der Basilika anmutet! Da diese der Zeit Khusraus II. angehören soll, so ist für ihn schon dadurch die Nachdatierung des Bogens gegeben. — Bei den drei von ihm angeführten Tur Abdin-Kirchen geizt er schließlich nicht mit einer Herabdrückung um ein bis zwei Jahrhunderte. Seine Annahme stützt sich auf die Tatsache des Zurücktretens des hellenistischen Dekorationsschemas und das Platzgewinnen fremdartiger Motive. Hier sind wir an dem Punkte angelangt, wo wir uns mit einer genaueren Prüfung der von Guyer aufgestellten stilistischen Entwicklungsreihe beschäftigen müssen.

[1]) Vgl. dazu mein »Der Breit- und Langhausbau in Syrien«, Beiheft 14 der Z. f. G. A.; schon Bell, Churches, S. 86f. verweist bezüglich der Apsisbildung auf die konstantinische Eleonakirche und nimmt auch entgegen Guyer als Schiffsteilung Säulen-(nicht Pfeiler-)Arkaden an. Deren Schäfte und Kapitelle, die sie in der benachbarten Moschee Ṣalâḥ ed Din zu erkennen glaubt, könnten bei ihren gedrungenen Proportionen ganz gut als Träger von Bogen in Betracht kommen, deren Spannweite nach Abb. 9 (bei Guyer) schwerlich die Maße erreichen dürfte, wie sie bei den syrischen Pfeilerbasiliken des 6. Jahrhs. üblich sind.

Ich gehe von zwei genau datierten armenischen Denkmälern aus, deren dekorative Details noch einigermaßen mit den um die Friese von Amida gruppierten Denkmälern im Zusammenhange stehen. Das eine ist der in seinem Grundriß bereits hinlänglich bekannte Zentralbau von Zwarthnotz bei Edschmiatzin, der um 650 datiert ist, das zweite die noch vollständig erhaltene Kirche der hl. Ripsime vom Jahre 618 in der Nähe des ersteren [1]). Ich gebe Abb. 8 einige der ausgegrabenen Details von Zwarthnotz, unter denen uns besonders die Archivolten interessieren, die den Bau an der Außenseite umgeben. Sie zeigen an Stelle des Architravs ein eigentümliches Profil, das aus einem zwischen zwei Rundstäben laufenden konvexen Bande besteht und unten durch einen Steg abgeschlossen ist. Für uns kommt vor allem der Fries



Abb. 8. Zwarthnotz, Gregorkirche: Reste der Außenausstattung.

in Betracht, der durch seine Weinranken mit den Friesen von Amida und den verwandten Denkmälern Ähnlichkeit aufweist. Wie ist aber hier die Weinranke gebildet! Sie ist in ziemlich regelmäßigen Kreisschlingen geführt, die ihre in Trauben und Blätter endigenden Schößlinge in der Wachstumsrichtung aussenden. Daneben treten aber auch Schößlinge auf, die ganz entgegen der Wachstumsrichtung die Kreisschlingen ergänzen. Dadurch wird der organische Verlauf der Ranke vielfach gestört, und sie zerfällt (besonders an den Stücken links) in einzelne selbständige Schlingen, deren vegetabiler Zusammenhang nur mehr durch einen Kelchknoten als dem Reste der antiken Hüllblätter angezeigt wird. Die Trauben, meist ziemlich roh gebildet, hängen oft zu zweien an einem Stengel; die wie in Amida fünflappigen Blätter ähneln mehr denen der Feige als des Weinstockes, sind aber nicht wie dort ausgezackt, und zeigen in ihren Buchtungen Bohrlöcher. Die ganze Ranke ist nun zwischen der Grund-

[1]) Vgl. Näheres bei Strzygowski »Die Baukunst der Armenier und Europa« I S. 108 f. und 92 f.

ebene und der durch die rahmenden Stege angezeigten vorderen Reliefflӓche im Schema des Tiefendunkels eingepreßt und kommt dadurch äußerst klar zur Geltung.

Abb. 9 gibt die Hälfte eines Fensterbogens an der oberen Westwand der 618 erbauten Hripsimekirche. Statt des Architravs erscheint der schmucklose Keilsteinbogen der Fensterleibung, darüber springt der Fries in zwei Reihen stufenartig vor. Er findet seitlich eine kurze, horizontale Fortsetzung in der Art, wie dies an den Bandumrahmungen der syrischen Kirchen geläufig ist, wechselt aber in diesem Teile das Muster, das einen Hakenkreuzmäander wiedergibt. Im unteren Bogenfriese sieht man wieder die übliche Weinranke, jedoch in einer noch mehr vom antiken Schema abweichenden Art als in Zwarthnotz. Der Stiel ist zweizeilig gegeben und setzt sich noch deutlicher als dort aus S-förmigen Teilen zusammen, indem auch hier der Ansatz der Schößlinge

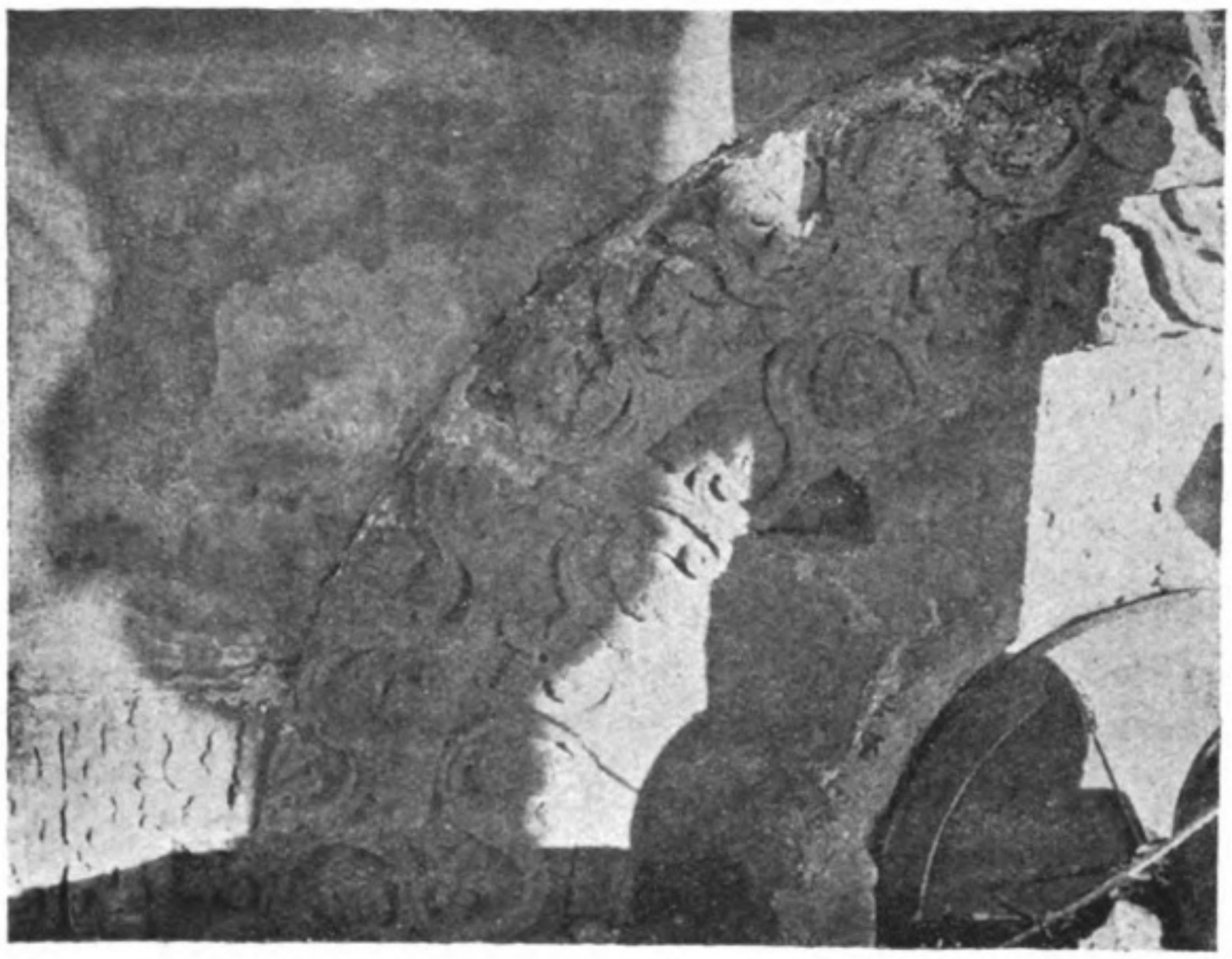


Abb. 9. Wagharschapat, Hripsimekirche: Einzelheit eines Westfensters.

der Wachstumsrichtung entgegenläuft, wie denn überhaupt Trauben und Blätter mit noch geringerem Verständnis des Vegetabilen angebracht und noch schematischer gebildet sind. — Die obere Ranke dagegen wahrt noch den vegetabilen Zug und sendet bei jeder Windung aus einer Abknotung entspringend zwei halbpalmettenartige Blätter aus, so daß sich in jedem Wellental zwei derselben in entgegengesetztem Sinne als Füllung ergänzen. Im übrigen ist auch hier das Muster flach und schematisch gehalten, der freie Zug und das plastische Leben der Ranke ist erstarrt.

Diese beiden Beispiele, die also der Zeit Khusraus II. noch ziemlich nahestehen, zeigen deutlich genug das vollständige Abschwenken vom Hellenismus und erscheinen im Verhältnis zu der entsprechenden Denkmälerschicht des benachbarten Mesopotamien derart verändert, daß sie nur als letzte, bereits gänzlich von einem neuen Geiste durchsetzte Ausläufer des hellenistischen Mittelmeerstromes genommen werden

könnten. Tatsächlich finden wir an der ganzen Reihe meist gut datierbarer Kirchen, die wir in Armenien aufgenommen haben, nichts, was auf eine weitere Beibehaltung oder auch nur auf eine verkümmerte Fortführung dieses Stromes über den Anfang des 7. Jahrhs. hinaus sprechen würde, noch weniger natürlich für eine neue Blüte, eine Renaissance dieser um 600 absterbenden Richtung. Vielmehr sehen wir — wie z. B. in der El Hadra in Hah — den armenischen Strom in Bau- und Dekorationsformen sich auch in Nordmesopotamien durchsetzen. Ohne daß hier darauf näher eingegangen werden kann [1]), mag die letzte Bemerkung hier nur dazu dienen, um zu erweisen, daß die stilistische Degeneration des Hellenismus in Nordmesopotamien durchaus nicht zu einer Herabdatierung um Jahrhunderte verleiten muß, sondern durch das gleichzeitige Sich-Durchsetzen eines bereits seit langem wirksamen Stromes erklärbar ist, der nach der Islamisierung der christlich-hellenistischen Kerngebiete in dem christlich verbliebenen Armenien unumschränkte Herrschaft erlangt [2]).

Damit würden die von G. vorgebrachten stilistischen Beweisgründe von vornherein keiner Widerlegung bedürfen, selbst wenn sie sachlich genug wären, daß ihr Vertreter nicht selbst mehrere Male gezwungen wäre, Unstimmigkeiten zuzugestehen. So besonders, was die Verkümmerung des Architravs anlangt, ein Moment, das wohl im allgemeinen und bei weiterer zeitlicher Umgrenzung, als dies im Rahmen der von Guyer vorgeführten Denkmäler der Fall ist, eine gewisse Geltung besitzt, hier aber im Zusammenhange mit dem Bogen eine besondere Vorsicht verlangt und nur in beschränktem Maße zur Datierung herangezogen werden kann [3]). Im übrigen sei darauf verwiesen, daß bereits in der römischen Periode im Hauran an Rundbögen und selbst bei geraden Türstürzen bei noch völlig antiker Durchbildung des Rankenfrieses der Architrav vollständig fehlt [4]). Hier sei nur an Hand einiger Kapitelle der Moschee von Dijarbekr mehr in Einzelfragen eingegangen und zugleich auch nach positiven Anhaltspunkten für die Datierung der dort verbauten Stücke gesucht. Es wird — da von der Redaktion nur wenig Raum gegönnt ist — genügen, den zusammenfassenden Schlußabsatz Guyers über die Kapitelle (S. 222) näher zu beleuchten.

Er begründet die späte Datierung der Kapitelle mit der überall hervortretenden flächenfüllenden Tendenz und der stellenweise angewandten flachen, zeichnerischen Manier, die weit von der Kunst des 3. und 4. Jahrhs. entfernt sei und in Syrien vermutlich nicht vor Ende des 6. Jahrhs. aufträte. Sieht man diese Kapitelle näher

[1]) Vgl. übrigens oben S. 130; auch Miss Bell, Churches etc. S. 92, muß bereits mit armenischem Einfluß rechnen.

[2]) Wer weiter sieht, wird da seine Schlüsse auf die völlige Umwälzung der westlichen, insbesondere der »byzantinischen« Kunst in der nachjustinianischen Zeit ziehen können.

[3]) Um nur ein Beispiel anzuführen: Man vergleiche etwa die geraden Gebälke in der Sergius- und Bakchuskirche in Konstantinopel, bei denen der Architrav noch deutlich durch drei Faszien gekennzeichnet ist, mit dem Bogengebälk der Säulenstellungen in der Hagia Sophia, wo dieser als solcher schwerlich mehr zu erkennen ist. Und beide Denkmäler gehören der gleichen Periode an!

[4]) Sh. Butler, Ancient Architecture, Abb. S. 374 u. 360.

an, so ist zunächst nur sehr wenig — und auch da nur auf ganz bestimmte Teile beschränkt — von dieser Tendenz zu bemerken. Ein Kapitell, wie das Abb. 20 von Guyer gegebene, würde in seinen unteren Teilen auf den ersten Blick nicht mit Unrecht in die römische Kaiserzeit gesetzt werden können. Die durchaus plastisch-modellierende Durchbildung der Blätter, ihre naturalistische, tektonisch wirkende Form, der klare Ausdruck des Wachstums, der der oberen Blattreihe genug Spielraum gewährt, um ihre Blätter als zwischen den unteren emporwachsend erscheinen zu lassen — das alles zeigt zunächst nichts von jener flächenfüllenden Art, die G. gern erst nach 600 (!) ansetzen lassen möchte, selbst wenn man das hier erst ganz schüchterne Auftreten der zusammentretenden Blattspitzen als einen Anfang dazu ansieht. Was aber G. über die zeitliche Einstellung der flächenfüllenden Tendenz sagt, zeugt von einer derartigen Unkenntnis der Denkmäler und der reichen Kapitelliteratur, daß es sich



Abb. 10. Harran il-Awamid, Tempel: Friesfragment.

eigentlich nicht lohnt, ihn zu widerlegen. Immerhin mag, da man ja auch sonst den Beginn der Tiefendunkel- und flächigen Behandlung eher zu spät als zu früh anzusetzen gewohnt ist, an einem Beispiel gezeigt werden, daß sie in den Hinterländern Palästinas und besonders im Hauran gerade in der blühendsten Periode der Römerherrschaft bereits festen Fuß zu fassen beginnt und die plastisch-naturalistischen Tendenzen der Mittelmeerkunst durchsetzt. Ich wähle als Beispiel ein Friesfragment des Tempels von Harran il-Awamid, der wie der benachbarte Tempel von Dmer in die Zeit des Philippus Arabs (242—249) zu datieren ist [5]). Der Fries (Abb. 10) zeigt — wie in Dmer (245) und in den nordmesopotamischen Beispielen — deutlich die konkave Krümmung und trägt eine noch stark antik aufgefaßte Rankenführung mit eleganten Einrollungen und kleinen Araceenblüten. Während aber das Blattwerk der Einrollung links und das muschelartige Motiv im Zentrum derselben noch deutlich, wenn

5) Butler a. a. O. S. 398, 400.

auch schon degeneriert, eine Modellierung in Licht und Schatten zeigen, ist das Hüllblatt über der Einrollung ganz flach gebildet und seine Lappen bloß durch senkrecht geführte tiefdunkle Einschnitte angegeben. Diese Behandlung des Rankenwedels hat eine auffallende Verwandtschaft mit der der Blattwedel, die über den beiden Akanthusreihen des bei Guyer Abb. 19 gegebenen Kapitells die Stelle der Helices ersetzen und mit den Blütenfüllungen zwischen ihnen. Sie fällt wie in Harran il-Awamid derart aus der plastischen Art des übrigen Blattwerks heraus, daß man versucht wäre, bei beiden Denkmälern an eine gleiche Entwicklungsstufe zu denken, wenn nicht verschiedene Momente, wie das bereits erwähnte Zusammenstoßen der Blätter, einen Fortschritt gegenüber der plastisch isolierenden Art der Antike bedeuteten. An einem andern Kapitelle (Guyer, Abb. 20) sind diese Blatthelices in jener ebenfalls von der plastisch-antiken Art abweichenden Bohrtechnik ausgeführt, die an den kleinasiatischen Sarkophagen, in Spalato, an den »theodosianischen« und an den »Windkapitellen« vom 3. Jahrh. an zu verfolgen ist. Für diese Kapitelle der Amidamoschee erhalten wir nun noch durch das Auftreten entsprechender Stücke in der Jakobskirche von Nisibis eine weitere Bestätigung für deren zeitliche Einstellung in eine Periode, die den Prinzipien um die Wende des 3./4. Jahrhs. noch sehr nahe steht. Aus ihnen ersehen wir, daß auch die andern für Nordmesopotamien charakteristischen Züge, wie die Girlanden und der isolierte Blattüberfall, in ihren Anfängen viel weiter hinaufreichen, als man es gemeinhin anzunehmen gewohnt ist. Die in den Anfang des 4. Jahrhs. datierte Jakobskirche von Nisibis ist aber auch — wie Guyer selbst betont — die einzige nordmesopotamische Parallele, an der die Art der Weinranke, wie wir sie an der Westfassade von Amida antreffen, als Friesfüllung auftritt [6]). Was aber die Schematisierung der Weinranken von Amida gegenüber denen der Jakobskirche anlangt, so würde sie auf den ersten Blick wohl für eine fortgeschrittenere Zeitstellung sprechen, wenn nicht das ganze im antiken Sinne gebildete Gebälk zur Vorsicht mahnte. Abgesehen davon, daß die bisher erreichbaren Photographien das Detail nur schwer erkennen lassen, muß noch bedacht werden, daß die Amidastücke für eine Außenfront von monumentaler Fernwirkung gearbeitet sein dürften, während die Friese von Nisibis im Inneren und zur Ausschmückung von Tür und Fensterbögen verwendet sind, die für eine detalliertere Arbeit besser geeignet waren. Wenn man schließlich bedenkt, daß ein derartiger Wandel in den Stilprinzipien, wie er in dem Übergang vom Plastischen zum Flächenhaften von der ausgehenden Antike an zu verfolgen ist, nicht als bloße Degenerationserscheinung des ersteren angesprochen werden kann, sondern sich eben als das Durchsetzen eines neuen fremden Geistes darstellt, so ist leicht einzusehen, daß die Entwicklung, mag

[6]) Vielleicht ist sie, wie Guyer annimmt, auch an dem Chorbogen der Basilika von Farqin vorauszusetzen, deren Kapitelle (s. Bell l. c. Pl. XI, XIII u. XIV), wenn auch fortgeschrittener, nur wenig weit von denen der Jakobskirche und der Amidamoschee angesetzt werden können und der Datierung in den Anfang des 5. Jahrhs. nicht im Wege stehen.

sie auch in ihrer Gesamtheit volle Gültigkeit haben, im einzelnen vielfachen Schwankungen unterliegt, die nicht gestatten, auf ein einziges Moment hin nähere Entscheidungen zu treffen. Sicherlich stehen aber die Friese wie auch die Kapitelle von Amida in dieser Hinsicht weit vor den beiden letzten datierbaren Beispielen der Reihe aus Armenien, ja sogar vor der ganzen Gruppe, die sich um das Nordtor von Rusafa als ein wohl sicherlich der justinianischen Periode zuzuweisendes Denkmal reihen.

Aus dem Wenigen, das hier — wie ich glaube, sachlich genug — vorgebracht werden konnte, ergibt sich also, daß die nordmesopotamische Entwicklung, soweit sie den Traditionen des Mittelmeerhellenismus folgt, schwerlich weit über das Jahr 600 hinaus ein Ausleben oder gar eine Wiedergeburt gehabt haben kann, und daß ihr eigentlicher Charakter durch das Eingreifen von Strömen zustande kommt, die als solche immer greifbarer werden und ihre Wirksamkeit bereits seit der ausgehenden Antike, deutlich genug aber bereits im beginnenden 4. Jahrh. geltend machen. Der Freudenschrei um das gewonnene Stück Boden und die »gründliche« Antwort auf die Strzygowskischen Theorien dürften doch noch zu früh gekommen sein. Denn selbst die ganze Verdrehung der Daten zum Zwecke der Unterschiebung einer Herakliuskirche als des Baues, dem die Spolien der Amidafassade angehören sollen, ist ein Experiment, das eher gegen als für eine Datierung derselben ins 7. Jahrh. spricht. Oder sollte eine von Heraklius erbaute Kirche (610—641) nach einem oder anderthalb Jahrhunderten (denn die Entstehung der Fassade fällt doch, nach ihrem Unterbau zu urteilen, ins 8. oder 9. Jahrh., s. Guyer) bereits als Steinbruch benutzt worden sein? Vor einer genauen Vermessung der in der Amidamoschee verbauten Stücke, die vor allem die Entscheidung ermöglicht, ob sie ein und demselben oder mehreren Bauten angehören, ist eine solche Zuweisung überhaupt nur als interessante Hypothese, schwerlich aber im Rahmen einer »gründlichen« Antwort angebracht.

BELGISCHE GÄRTEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

VON

PROF. DR. ERNST KÜSTER IN BONN.

Mit 3 Abbildungen.

Über die Leistungen der mittelalterlichen Gartenkunst können wir uns nur ausnahmsweise anders als durch das Studium der uns erhaltenen Darstellungen der Gärten auf Bildern, Holzschnitten usw. informieren. Diese Quellen fließen zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten keineswegs mit gleicher Ergiebigkeit. Besonders aufschlußreich sind für uns die Werke vieler Meister des 15. Jahrhunderts — diesseits wie jenseits der Alpen.

Der Realismus, der die niederländischen Meister des 15. Jahrhunderts auszeichnet, kommt auch demjenigen zugute, der durch ihre Werke sich über die Gärten jener Zeit belehren lassen will. Die Schöpfer des Genter Altars gehen in ihren Werken mehrfach auf Gartenanlagen ein, was bei der Liebe der Eycks zur Natur und der erstaunlichen Beobachtungsgabe, die sie gegenüber dem Vegetabilischen entwickelten, nicht wundernimmt. Dem Pathos Rogiers scheint eine Vertiefung in die Anmut blumiger Anlagen weniger zu liegen. Auch Hugo van der Goes, der treffliche Blumen- und Baummaler, schildert Gärten nur selten. Alle übertrifft Dirck Bouts, der sehr oft und mit willkommenem Detailreichtum von den Gärten seiner Zeit erzählt, während z. B. in Memlings Werk Gartendarstellungen fehlen — von dem unsicheren Bild der Londoner Galerie (Madonna mit Stifter) abgesehen. Von den Miniatoren kommt in erster Linie Simone Bening für uns in Betracht, der ausführlicher als alle anderen über Gärten belehrt.

Die Gärten füllen entweder den Vordergrund der Darstellungen — das trifft für viele Miniaturen zu — oder sie werden in den Hintergrund gelegt; oft sehen wir nur Ausschnitte aus ihnen oder blicken gar nur durch ein Fenster oder einen Türspalt in sie. Auch Darstellungen der letzten Art gestatten oft, die Anlage des Ganzen rekonstruktiv zu erfassen oder wenigstens über einzelne wichtige Fragen der Gartentechnik sich Klarheit zu verschaffen.

Wir wollen im folgenden von einer systematischen Besprechung der einzelnen Meister absehen und lieber das, was ihre Werke uns lehren, nach allgemeinen Gesichtpunkten ordnen.

Wenn auch unsere Betrachtungen in erster Linie dem belgischen Garten des 15. Jahrhunderts gelten sollen, so ist doch klar, daß eine Abgrenzung des Stoffes nach Jahreszahlen und politischen Grenzen ihm Gewalt antun würde, da auch Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert und Produkte der französischen Kunst noch entsprechende Gartenanlagen schildern. Auch auf solche wird daher gelegentlich hingewiesen werden dürfen.

Über die Lage der Gartengrundstücke in der Stadt lassen die Darstellungen des 15. Jahrhunderts nichts besonderes erkennen. Wahrscheinlich haben bei der Anlage der Gärten Rücksichten auf Stadtbild und Straßennetz den Besitzer nicht beschwert. Der Miniator der Histoire d'Haynaut (1446; Brüssel, Kgl. Bibl., Nr. 9242/4), dem wir viele Belehrungen über kulturgeschichtliche Altertümer, aber fast gar keine Aufschlüsse über die Gärten seiner Zeit verdanken, zeigt auf zahlreichen Städtedarstellungen, daß zwischen die Häuser grüne Gärten eingestreut lagen; Gesetzmäßigkeiten irgendwelcher Art lassen sich m. E. aus diesen Bildern ebensowenig herauslesen wie z. B. aus ähnlichen Darstellungen der Belles heures de Chantilly u. a.

Zwei Gärten, welche die Ecken an den sich kreuzenden Straßenzügen in Anspruch nehmen, bringt Rogier (Geburt Christi, Berlin) sehr lehrreich zur Darstellung.

Als Beispiel für die einfachste Form von Gartenanlagen im Burghof mag Bouts' Vision des Kaisers Augustus (Frankfurt a. M., Städelsches Institut) dienen. Der Hof ist im allgemeinen kahl; grüner Schmuck findet sich nur an einer Seite des viereckigen Hofes als schmales Randbeet, das die Mauer begleitet, und außerdem als Füllung eines zwischen den Architekturen gelegenen »toten« Winkels (Fig. 1). Das Randbeet liegt so, daß es — wie auch aus zahlreichen anderen Darstellungen zu ersehen — den vom Turmeingang her sich Nähernden empfängt und sich gegenüber dem Pallas entwickelt.

In anderen Fällen wird die gärtnerische Ausgestaltung des Hofes reicher: seine Mauern schmückt Spalier; hie und da ist mit ihnen eine kurze Rasenbank (s. u.)

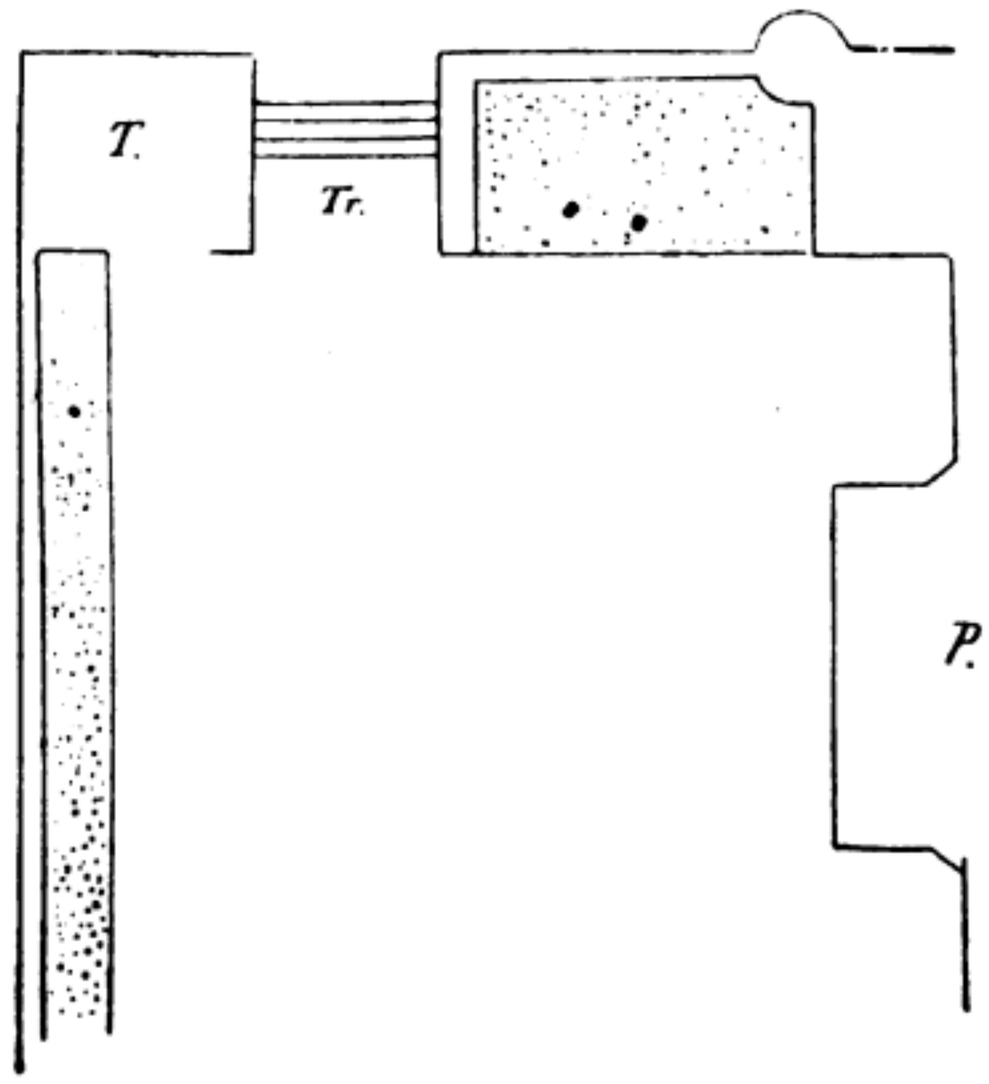


Abb. 1. Nach Bouts. — T. Toreingang mit Turm; Tr. Treppe, die zum Wasser hinabführt. P. Pallas. Die bepflanzten Felder sind punktiert. Die Stellung der Bäume ist durch große Punkte markiert.

verbunden; an die massive Architektur fügt sich eine Laube; das Randbeet wird vervollständigt und entwickelt sich an mehr als einer Seite des Hofes. Schließlich kann auch in seiner Mitte ein Beet angelegt werden, so daß der Hof nunmehr schon als Garten angesprochen werden kann. Lehrreiche Beispiele für Anlagen dieser Art liefern z. B. das Bild eines Brügger Meisters (1473) in Sigmaringen und viele Miniaturen; ich erwähne den gartenähnlichen Klosterhof, der in der Histoire d'Haynaut (Brüssel, vol. III, fol. 3, Philippe le Bon besucht den Verfasser des Werkes) gezeigt wird, und das Titelbild einer anderen Handschrift (Nr. 6) der Brüsseler Bibliothek. Auch ein Bildchen des Breviarium Grimani (Tab. 565) gehört hierher [1]).

Noch einen Schritt vorwärts und wir kommen zu den Gärten, von welchen Bouts in seinem Löwener Abendmahlbild uns eine Probe gibt. Es handelt sich

[1]) Eine lehrreiche, verhältnismäßig späte (XVI. Jahrhundert, 1. Hälfte) Darstellung ähnlicher Art z. B. in dem Livre d'heures, Cod. 35 der Benediktiner-Abtei Muri-Gries fol. 127' (vgl. Wickhoff, Beschreibendes Verzeichnis der illum. Handschr. usw., 1905, Bd. 1).

hier um eine außergewöhnlich sorgfältige und daher sehr wertvolle Darstellung eines Gartens, in den uns freilich der Künstler nur durch zwei schmale Türen einen Blick zu werfen gestattet. Die von den zinngekrönten Mauern eingefaßte Fläche ist mit mehreren regelmäßigen Beeten gefüllt. Wir kommen später noch auf das Bild zurück. — In gewissem Sinn mit ihm vergleichbar ist das, was tab. 1165 des Breviarium Grimani erkennen läßt. —

In allen bisher besprochenen Fällen bildet die Grenze des Grundstückes mit ihren massiven Mauern zugleich auch die Grenze des Gartens.

Bei einer zweiten Gruppe von Anlagen ändert sich das Bild insofern, als nunmehr der Garten von der Umfassungsmauer sich löst und sich seine eigenen Grenzen schafft — in Gestalt eines Zaunes, dessen verschiedenen Formen und dessen Flechttechnik nachzugehen nicht ohne Interesse wäre, hier aber allzuweit vom Thema abführen würde.

Binnengärtlein mit eigener Umzäunung, die meist nur an einer Seite ein Pförtchen hat, werden z. B. in den Monatsbildern der miniierten flämischen Gebetbücher dargestellt: sowohl für Gemüseplantagen als auch für das Zierblumenquartier werden Anlagen dieser Art geschaffen. Schöne Darstellungen finden wir in dem von Leidinger veröffentlichten flämischen Kalender (München, Cod. lat. 23 638, tab. VI und VIII), ferner in den Heures de Turin (April). Auch den viereckigen Garten, in den man auf der Brügger Darstellung der Verlobung der hl. Katharina (St. Jacques, Meister der hl. Lucia) schaut, möchte ich hier erwähnen, obschon seine Umgrenzung allseits von Mauern bewirkt wird (mit zwei einander gegenüberliegenden Zugängen)[2]. Zwei umzäunte Binnengärtlein sieht man z. B. auf Blatt 24 der schönen Handschr. 69 der Darmstädter Hofbibliothek.

Die Form des Binnengärtleins ist im allgemeinen quadratisch oder rechteckig. Bemerkenswert oft kehren Darstellungen von Gärten mit einem einspringenden Winkel wieder — sie gleichen einem Viereck, aus dem an einer Ecke ein viereckiges Stück herausgeschnitten worden ist. Ob Gärtlein von dieser Form in Wirklichkeit häufig gewesen sein mögen oder nur ihre eigenartige Form die Künstler zu wiederholter Darstellung gereizt hat, darf dahingestellt bleiben.

Die Aufteilung der Fläche des Binnengärtleins in Beete pflegt außerordentlich einfach zu bleiben.

Fast allgemein beibehalten wird das Randbeet (s. o.), das allenthalben dem Zaune folgt und nur an den Eingängen unterbrochen wird.

Im Innern sind rechteckige und quadratische Beete die Regel. Ihre Ränder verlaufen fast immer parallel zu den Grenzen des Gärtleins. Entweder es kommt hierbei zu einem regelmäßigen Schachbrettmuster (schönes Beispiel im Brev. Grimani Tab. 409) — oder der Gärtner legt ungleich große Beete nebeneinander, z. B.

[2]) Vgl. auch die von Gothein veröffentlichten Gartendarstellungen (Geschichte der Gartenkunst, Bd. 1, 1914, S. 192 ff.).

neben eine Reihe quadratischer Beete einige schmal rechteckige, die vielleicht die ganze Länge des Gärtchens in Anspruch nehmen. Künstlerische Gesichtspunkte sind bei diesen Teilungen offenbar nicht maßgebend gewesen.

Beispiele dafür, daß man kein Bedenken trug, Beete verschiedener Größe nebeneinander zu legen, so daß die Wege keineswegs zwei regelmäßige, sich rechtwinklig schneidende Systeme darstellten, bringen uns z. B. die beiden soeben genannten Monatsbilder des Münchener Kalenders.

Die Freude an zierlicherer Ausgestaltung des Gartenplanes und die auf allerhand Muster sinnende Erfinderlust der Gartenkünstler scheint gering gewesen zu sein.

Ausnahmen[2a]) bringt z. B. ein Bild des Dirck Bouts (Ungerechte Hinrichtung des Grafen, Brüssel, Museum). Die Teilung folgt zwar auch hier dem Schachbrettmotiv; von neun Feldern werden aber vier ausgespart, so daß die fünf bepflanzten so angeordnet sind wie die vier Ecken und der Diagonalschnittpunkt eines Quadrates (Quincunx-Stellung). — Dasselbe Motiv ist von dem Berliner Madonnenbilde des Qu. Matsys bekannt.

Ein aus dem Jahre 1500 (oder aus späterer Zeit?) stammendes nordniederländisches Bild der Antwerpener Galerie interessiert durch das Auftreten von halben Rechten und die Verwendung der Diagonale: ein Beet ist hier mit diagonal gestellten Streifen gefeldert.

Früher und dem von uns gewählten Gebiet auch räumlich näher liegt die Darstellung eines Monatsbildes in den Livres d'heures de N. Dame dites de Hennessy (März), auf dem wir in einem rechteckigen Gärtchen vier rechteckige Eckbeete und ein quadratisches »über Kreuz« eingesetztes Mittelbeet finden [3]).

Rundbeete sind im 15. Jahrhundert gewiß sehr selten gewesen; vielleicht haben sie den Niederlanden oder wenigstens manchen Teilen des Gebietes ganz gefehlt. Ob die Darstellung des Breviarium Grimani (tab. 844) eine wirklich ausgeführte Gartenanlage wenigstens in ihren wesentlichen Zügen wiedergibt oder eine geschmackvolle Erfindung des Miniators bedeutet, ist zweifelhaft. Wir sehen auf ihr ein ringförmiges Rosenbeet; in der Mitte steht ein Brunnen; zwischen ihm und dem Ringbeet liegen — in der Richtung der Radien eingestellt — acht viereckige kleine Beete.

Bisher war von dem Grundriß des Gartens die Rede. Der Aufriß der Beete zeigt im allgemeinen nichts besonderes. Daß ihre Einfassung gern durch ein ganz niedriges schmales Mäuerlein gesichert wurde, ist an vielen Darstellungen, z. B. an dem bereits genannten Brüsseler Gerechtigkeitsbild von Bouts deutlich zu erkennen.

Um die Beete, die Bouts auf dem Löwener Abendmahlsbild zeigt, zieht sich die gemauerte Einfassung und außen schließt sich an diese noch ein schmales streifen-

[2a]) Vgl. Grisebach, Der Garten S. 8.

förmiges Flachbeet; der Zaun, der das Innenbeet außerdem noch abschließt, ist unmittelbar hinter dem Randmäuerchen angebracht. Jedes Beet dieser Art besteht aus Teilen, die in verschiedenen Ebenen liegen (Fig. 2); wir kommen auf diesen Punkt später noch zurück.

Daß manchmal die Beete in Grabhügelhöhe ausgeführt werden, lehrt z. B. eine dem Rogier zugeschriebene Handzeichnung des Dresdener Kabinetts (s. u.); sie zeigt uns gleichzeitig ein Beet, das erst in beträchtlichem Abstand vom Rande seinen Zaun bekommen hat, so daß durch diesen eine Gliederung der Beetfläche zustande kommt.

Die Bepflanzung der Beete besteht aus Gras, Blumensträuchern und Bäumen.

Daß auf den Bildern und Miniaturen meist nur die Bäume noch gut erkennbar sind, ist begreiflich.

Im allgemeinen ist der Baumbestand, der sich auf den Beeten der Gärten und Höfe findet, spärlich. Die Bäume stehen einzeln oder in geringer Zahl auf den Ra-



Abb. 2. Nach Bouts. — Profil des Beetrandes. Die Mauer ist schwarz eingetragen (rechts neben ihr ein Zaunpfahl), das Erdreich ist punktiert.

senflächen. Ihre Verteilung läßt keine Gesetzmäßigkeiten erkennen (vgl. z. B. Bouts, Fig. 1, und zahlreiche andere Darstellungen). Nicht selten gewinnt man den Eindruck, daß für die Breite der Beete und des Gartens überhaupt die Bäume zu hoch seien, daß ihre Schlankheit allzu energisch in die Höhe strebe. Daß hierbei der Wunsch, die Vertikale besonders zu betonen, die Hand des Malers geleitet hat, und die Proportionen der Gartenanlagen in Wirklichkeit andere gewesen seien, glaube ich nicht. Die Zeichnung vom Brüsseler Tiergarten, die Dürer gefertigt hat (Albertina), läßt gewißlich alle Stilisierung vermissen und zeigt eben jene Proportionen, von welchen soeben die Rede war.

Etagenartig beschnittene oder aufgebundene Baumkronen sind auf den Bildern des 15. Jahrhunderts mehrfach anzutreffen (Bouts' Gerechtigkeitsbild, Breviarium Grimani tab. 1165, Verlobung der hl. Katharina, Brügge; vgl. auch Gothein a.a.O: S. 199 usw.).

Besonderer Nachdruck ist der Wirkung einzeln stehender Bäume dann gesichert, wenn sie nicht auf den Beeten, sondern in besonderen Erdaufschüttungen gepflanzt erscheinen, die von korbartigem Flechtwerk oder zirka sechs Ziegellagen

3) Abb. bei Gothein a. a. O. S. 208.

hohen Rundmauern zusammengehalten werden. Es handelt sich gleichsam um immobile Baumkübel, die höchst wahrscheinlich in Nachahmung mobiler Behälter ähnlicher Art entstanden sind. Daß das 15. Jahrhundert in der Tat große transportable Körbe gekannt hat, die samt den in sie gepflanzten Gewächsen in den Garten gestellt werden konnten, scheint mir z. B. aus einem Gemälde des Nic. Froment [4]) (Florenz, Uffizien) hervorzugehen.

Zahlreiche Darstellungen immobiler Baumkübel bringt z. B. der Hortulus animae (vol. II 492 — der Baum, an den der hl. Sebastian gefesselt ist, in gemauertem Behälter; II 496 ein Baum in ebensolchem, außerhalb des Ziergärtleins; II 580 ein Baum in geflochtenem Behälter).

An weiteren immobilen Zutaten kennt der Garten des 15. Jahrhunderts vor allem die Rasenbank und den Brunnen. An mobilen Inventarstücken kommen höchstens Blumentöpfe oder Pflanzenkübel in Betracht. Transportable Gartenmöbel fehlen bekanntlich noch.

Rasenbänke sind zumal auf den Werken der deutschen und der niederländischen Kunst sehr häufig anzutreffen [5]). Es handelt sich bei ihnen im einfachsten Fall um niedrige trog- oder truhenartige Konstruktionen aus Mauer- (oder Latten-) Werk: die Truhe ist mit Erde gefüllt und oben bepflanzt. So entsteht eine billige und anmutige Sitzgelegenheit [6]).

Hufeisenartige Rasenbänke — ihr Grundriß gleicht einem Rechteck, dem eine der beiden langen Seiten genommen ist — sind schon früh bekannt. Ein hübsches Beispiel finden wir z. B. in der Darstellung der Wurzel Jesse im Breviarium de Philippe le Bon (v. d. Gheyn, Bruxelles 1909, Tab. I), 1430—1440. Das Längenverhältnis der drei Stücke wechselt innerhalb weiter Grenzen [7]) (vgl. Cim. 19 München, Abbildung bei Kobell).

Schließlich sehen wir die Rasenbank zu einem Rechteck sich zusammenschließen — überall an Zaun oder Mauer des Gartens sich anlehnend. Die zentrale Blumenwiese wird dann von einem bankhohen Sockel gerahmt wie die Spielfläche eines Billards von der Bande. Irgendwo ist natürlich eine Unterbrechung der Bank und ein Zugang in den von ihr eingefaßten Raum. Eine viereckige Rasenbankanlage mit zwei einander gegenüberliegenden Zugängen kennen wir aus dem Breviarium Grimani (Tab. 695). Eine ringförmige Rasenbank mit einem Zugang scheint Tab.

---

4) Vgl. Guiffrey et Marcel, La peinture franç. des primitifs, Tab. 35.

5) Trotz seiner häufigen Wiederkehr begegnet man in den Beschreibungen der Monumente hie und da mißverständlichen Auffassungen dieses wichtigen Garteninventarstückes.

6) Vgl. Grisebach, Der Garten, S. 5.

7) Stumpfwinkelig gebrochene Hufeisenbänke sind wohl kaum jemals gebaut worden. Auf Darstellungen des 15. Jahrhunderts fehlen sie zwar keineswegs, doch verdanken sie hier ihren Ursprung wohl nicht wirklich vorhandenen Konstruktionen, sondern der unvollkommenen Perspektivenkunst der Meister (vgl. z. B. Meister E. S., L. 69).

966 desselben Werkes darzustellen — soweit der schmale Ausschnitt, den das Bildchen gibt, hierüber zu urteilen gestattet [8]).

Wirklichkeitwidrige Darstellungen der Rasenbank — ihre Aufstellung im kahlen Palasthof [9]), ihre Kombination mit Stücken der Kirchenarchitektur — sind als erfunden meist leicht zu erkennen.

Die Brunnen sind runde, vier-, sechs- oder mehreckige Putei oder stolze »hochkreuz«-artige gotische Bauten von ähnlicher Art, wie wir sie aus den Miniaturen des 15. Jahrhunderts als frommen Schmuck der Straßen und Kreuzwege kennen [9a]).

Mit allen Details schildert uns z. B. das Antwerpener Madonnenbild von Eyck einen Gartenbrunnen des 15. Jahrhunderts.

Die nordische Kunst hat Brunnenanlagen nicht selten als Zentrum benutzt, um das sich figurenreiche Gruppen mit Vorteil ordnen lassen — ich erinnere an den Augsburger Geschlechtertag von 1522 (Berliner Kupferstichkabinett), an Cranachs Jungbrunnen. Demgegenüber hat die Feststellung Interesse, daß in den Gärten der gleichen Zeit dem Brunnen keineswegs selbstverständlicher Anspruch auf zentrale Lage zukam: ein in die Ecke oder an den Rand des Gartens geschobener Brunnen störte das Empfinden der Gartenkünstler offenbar ebensowenig wie ein neben dem Garten — außerhalb der Umzäunung — stehender Brunnen. Beispiele für exzentrisch gelegte Brunnen liefern uns z. B. der Hortulus animae (vol. I, 14), das Breviarium Grimani (Tab. 1581, s. auch 303 u. 405), Orleys Bild in der Sammlung Emden usw. usw.

Der Umstand, daß kein Bedürfnis empfunden wurde, stattlichen hochragenden Brunnen eine zentrale beherrschende Lage im Garten anzuweisen, darf vielleicht zu der Komposition der Eyckschen Wiese mit dem Brunnen des Lebens in Beziehung gebracht werden, über die sich Rosen [10]) mit einer geistvollen, aber m. E. entbehrlichen Theorie geäußert hat; die Anlage der frühen Gärten läßt in dem Umstand, daß Eyck seiner Wiese außer dem Brunnen noch ein zweites Zentrum gibt, wohl nichts Befremdliches mehr sehen. Vollends polyzentrisch werden manche Gärten in den Darstellungen des Speculum humanae salvationis: zahlreiche allegorisch verstandene Inventarstücke werden ungeordnet in dem Hortus conclusus untergebracht.

Die Verwendung von Wasserflächen scheint den belgischen Gärten des 15. Jahrhunderts fremd geblieben zu sein. Mit Vorliebe zeigen Maler und Miniatoren auf ihren Darstellungen Wasserflächen, die außerhalb der Gärten liegen und die sie

[8]) Eine runde Rasenbank, die an eine apsidenähnlich gerundete Umfassungsmauer sich anlehnt, bringt eine französische Miniatur des 15. Jahrhunderts (Kobell, Tab. 40).

[9]) Vgl. z. B. Wiener Hofbibl. Cod. Ms. 2706, Fol. 304 (Chmelarz, Ein Verwandter des Breviar. Grimani, Jahrb. Allerh. Kaiserh. 1889, Bd. 9).

[9a]) Vgl. Belles heures de Chantilly, Tab. III und XXXVII. Hochkreuzartige Brunnen im Garten Eden (inmitten eines Flußlaufes) in Cod. lat. 23 638, München (Leidinger, Tab. I).

[10]) Rosen, F., Die Natur in der Kunst, 1903.

gern mit Schwänen bevölkern; zuweilen handelt es sich um regellos gestaltete Wasseransammlungen, in anderen Fällen um regelmäßig rechteckig angelegte Bassins (Rogier, Brüssel Nr. 667; Rogier, Heimsuchung, Lütschena; Bouts, Vision des Kaisers Augustus, Frankfurt; Heures de Milan Tab. XXVIII; Livres d'heures Hennessy Tab. 50; Chantilly Tab. LVIII usw. usw.). Teiche und Flüsse grenzen oft unmittelbar an die Gärten, und ihr Wasserspiegel ist — ein für die Bewirtschaftung wichtiges Moment — auf einigen Stufen von den Gärten aus unmittelbar zu erreichen.

Cim. 41 (fol. 127) der Münchener Hof- und Staatsbibliothek zeigt einen Hof mit einem großen viereckigen Wasserbecken (Fußbadszene): Rückschlüsse auf wirklich vorhandene Gärten möchte ich aus dieser Darstellung aber nicht ziehen. Ebenso unglaubwürdig sind manche andere Gartenbilder, auf welchen Wasserflächen eine Rolle spielen [11]).

Schließlich wäre noch auf die Verwendung architektonischer Prinzipien einzugehen, die bei der Gliederung größerer Gartenanlagen offenbar schon in früher Zeit eine Rolle gespielt haben. Als architektonische möchte ich hierbei — im Gegensatz zu den geometrischen — alle diejenigen Gestaltungsgrundsätze zusammenfassen, die irgendwie mit der künstlerischen Verwertung mehrerer Ebenen, überhaupt mit dem Raum, rechnen.

Der moderne architektonische Garten ist — wie bekannt — ein Geschenk des 17. Jahrhunderts. Nicht minder bekannt ist, daß manche in ihm herrschenden Prinzipien vereinzelt, versuchsweise und ohne stilgemäße Folgerichtigkeit schon früher verwertet worden sind.

Was lehren hierüber die belgischen Gärten des XV. Jahrhunderts? Welche vielseitige Bedeutung schon im Mittelalter die architektonischen Gestaltungsprinzipien für die Gartenkunst gehabt haben, ist bisher nicht gebührend anerkannt worden.

Zunächst: der Garten liegt nicht immer auf derselben Höhe und derselben Ebene wie die ihn umgebenden Teile des Grundstückes; er gewinnt an Selbständigkeit durch solche Höhendifferenz, auch wenn es sich bei ihr um nichts mehr als um drei, vier Stufen handelt. Ein schönes Beispiel geben die kaiserlichen Gärten Ottos III. auf der Darstellung des Dirck Bouts (Brüssel, Museum).

Daß man den Garten oft über Stufen vom Erdgeschoß des zugehörigen Hauses betritt oder beim Abstieg zum vorbeirauschenden Fluß verläßt, sei beiläufig noch erwähnt.

Zweitens: der Garten selbst liegt nicht in einer Ebene; in seiner Mitte liegen vielmehr Stufen, die zwischen höheren und tieferen Teilen des Gartens die Verbindung herstellen. Als Beispiel nenne ich den Garten, der in Eycks Bild der Rollin-Madonna hinter der Halle sichtbar wird; neben der ihn nach hinten abschließenden

[11]) Ich verweise auf den fünftorigen allegorischen Garten mit der Piscine (Heures de Milan, Tab. XXIX) und eine Szene des Roman de la rose (Brit. Mus., abgebildet bei Gothein a. a. O., 1, S. 203).

Mauer läuft ein erhöhter Gang — rechts in doppelter, links in einfacher Breite — von dem man auf fünf Stufen zu der Ebene der Beete herabsteigt.

Drittens: von großem Einfluß auf die Antlitzbildung des Gartens muß der Umstand gewesen sein, daß die Beetflächen oft in verschiedener Höhe angelegt wurden. Von einer solchen war schon bei Besprechung von Fig. 2 die Rede. In anderen Fällen wird die Höhendifferenz noch sehr viel größer und entscheidend für die Gesamtwirkung.

Besonders aufschlußreich ist ein dem Dirck Bouts verwandtes Madonnenbild in der Sammlung Stephenson Clarke (Hayward's Heath [12])). Wenn auch die Architektur, die das Bild zeigt, nicht in allen Stücken unbedingt glaubwürdig anmutet, so liegt doch m. E. kein Grund vor, das, was der Künstler über die Gartenanlage mitteilt, als Phantasieprodukt einzuschätzen. In dem Gärtchen finden wir Randbeete und Binnenbeete. Die Randbeete folgen allenthalben dem architektonischen Rahmen des Gärtleins — bald als schmale Streifen, bald als relativ breite Flächen —, bald als Flachbeete, bald in Bankhöhe aufgemauert oder gar (links am Flußufer vor den zum Wasser führenden Stufen) in der Kombination einer hochgemauerten Brustwehr und eines schmalen flachen Streifens. Die Binnenbeete zeigen zwei rechteckige Felder, die ich auf etwas weniger als Grabhügelhöhe schätzen möchte. Außerhalb des Gärtleins liegt eine Wiese mit einer hufeisenförmigen Rasenbank, deren Ecke rechts die Angeln für die hölzerne Gartentür aufnimmt.

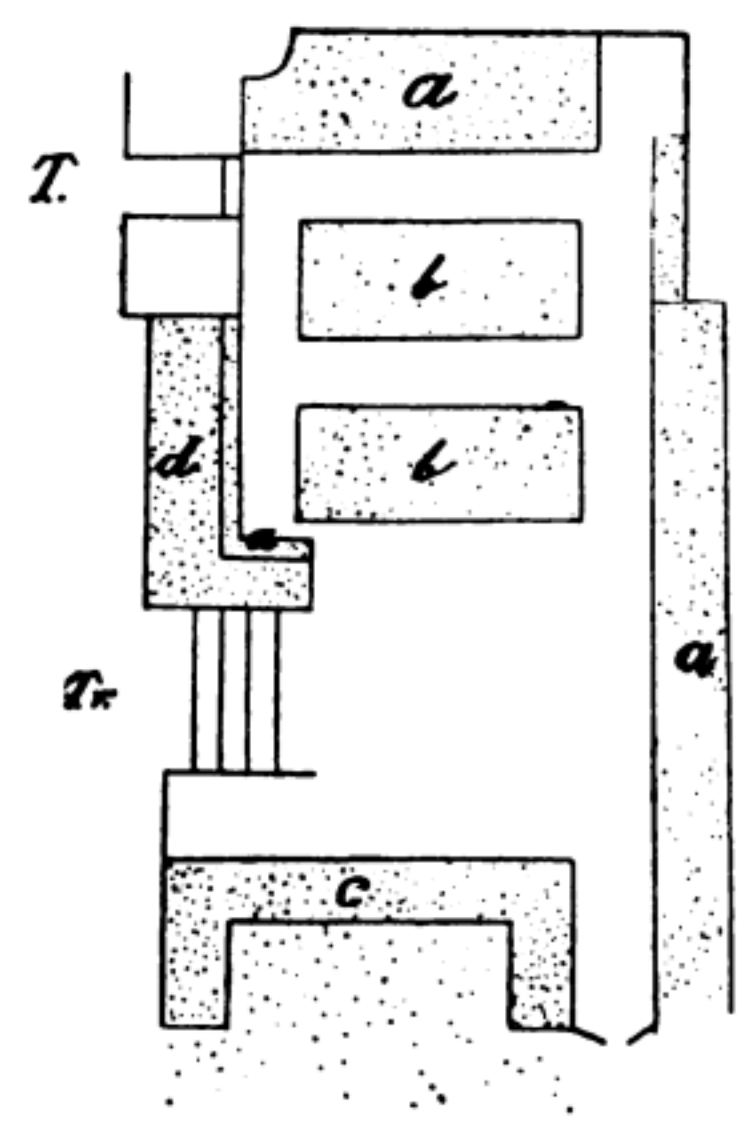


Abb. 3. Nach Bouts (Schule). — T. Toreingang mit Turm; Tr. Treppe, die zum Wasser hinabführt. Erklärung der anderen Buchstaben im Text. — Die grundrißmäßige Rekonstruktion des Gartens macht Schwierigkeiten; gar manche der in dem vorliegenden Versuch eingetragenen Linien ist hypothetisch.

In Fig. 3 ist das Gesagte schematisch zur Anschauung gebracht: bei a Flachbeete, bei b Beete in Grabhügelhöhe, bei c Bankhöhe, noch höher vielleicht das Stück d.

Beete, deren Pflanzfläche mindestens in Bankhöhe liegt, haben wir — abgesehen von der üblichen Rasenbank und ihren Übergängen zum wandläufigen Rahmen — vorhin bereits für Rogiers Dresdener Zeichnung zu beschreiben gehabt [13]).

Schließlich wären in diesem Zusammenhang noch die Erdaufschüttungen zu nennen, die wie umfangreiche Erdkübel oder -körbe einen Baum nähren. Wie solche Aufschüttungen im Sinne architektonischer Prinzipien verwendet werden können,

[12]) Abbildung bei Goffin, A., Thiérry Bouts, Bruxelles 1907, und Gothein a. a. O. I, S. 204.

[13]) Eine ähnliche Darstellung bei dem angeblichen Rogier der Sammlung Carvalho (vgl. Winkler, S. 66).

lehrt besonders anschaulich ein Monatsbild (Mai) aus dem Livre d'heures de la reine Anne de Bretagne: drei Etagen hoch ist die Anlage hier geworden, indem drei säulentrommelartige korbumflochtene Erdmassen aufeinander gelagert erscheinen; die unterste ist die größte, die oberste die kleinste. Aus der obersten erhebt sich ein Maibaum mit etagenartig beschnittener, geputzter Krone. Ihrer Gliederung entspricht der Etagenbau des Sockels. Es handelt sich bei der genannten Miniatur um ein Werk der französischen Kunst (15. Jahrhundert); gleichwohl glaubte ich es hier nicht unerwähnt lassen zu sollen. Ähnliches in nur zwei Etagen zeigt z. B. eine Verkündigung der Hirten im Psautre de Henri VIII (Bibl. Tournai, — der untere Sockel nur 1/2, der obere etwa 2 Fuß hoch).

IST DÜRER DER SCHÖPFER DER FRAKTURSCHRIFT?

EINE KRITISCHE UNTERSUCHUNG

VON

PROF. FRITZ KUHLMANN-MÜNCHEN.

Diese Frage zu stellen, ist heute ebenso dringlich wie peinlich. Dringlich, weil in dem nimmermüden Schriftstreit, dem Kampfe um Antiqua und Fraktur, der Name Dürer immer mehr und in fast aufdringlicher Weise in den Vordergrund gedrängt wird, damit er den Parteizwecken der Streitenden diene; peinlich, weil der »Schriftbund Deutscher Hochschullehrer« in einer öffentlichen »Erklärung« diese Frage nicht nur bejaht, sondern seine Antwort noch dadurch besonders bekräftigt hat, daß er in derselben Erklärung für die Fraktur den weitwirkenden und prägnanten Namen »Dürerschrift« münzte, ohne indes die Beweise für seine Behauptung beizubringen. Die Frage stellen, heißt die Stichhaltigkeit jener Behauptungen bezweifeln. Damit ist die Peinlichkeit der Fragestellung nachgewiesen. Zugleich aber auch die Dringlichkeit einer kritischen Untersuchung; denn es ist eine ganz natürliche Folge dieser »Erklärung« des Bundes der Hochschullehrer, daß weiteste Kreise, die der Gelehrtenwelt nicht ausgenommen, die Frakturschrift als eine Schöpfung Dürers betrachten.

Und mit dem genannten Bunde haben auch andere die Frage laut, ja in gewissem Sinne herausfordernd bejaht. Denn sie stellen zum Teil noch weitergehende und genauer formulierte Behauptungen auf, als der Bund der Hochschullehrer. Während der letztere mehr allgemein sagt: »Die Fraktur ist eine künstlerische Schöpfung der deutschen Renaissance, insbesondere Albrecht Dürers«, geben der »Deutsche Schriftverein für Österreich«[1]), der Universitätsprofessor Wilke-Wien[2]), G. Rup-

[1]) Aufruf des Deutschen Schriftvereins für Österreich.

[2]) Mitteilungen des Deutschen Schriftbundes (A. Reinecke). 1917, Nr. 3.

recht [3]) u. a. an, noch genaueres und einzelneres darüber zu wissen. Sie berichten, daß die deutsche Fraktur genau im Jahre 1525 in Dürers eigener Druckerei zuerst aufgetaucht bzw. von ihm geschaffen worden sei.

Diese Behauptungen und Angaben sollen hier eine Nachprüfung erfahren. Nicht im Interesse des Schriftstreites, nicht zugunsten einer der streitenden Parteien — denn ich gehöre keiner derselben an —, sondern um der Wahrheit selbst willen.

Zunächst muß als sehr auffallend die Tatsache festgestellt werden, daß in der gesamten, an sich sehr umfangreichen Dürerforschung keine Studie zu finden ist, die Dürers Beziehungen zur Schrift behandelt. Das allein schon könnte als Beweis dafür gelten, daß er eine irgendwie in die Augen fallende Tätigkeit auf diesem Gebiet nicht ausgeübt haben kann. Sie würde ganz sicher, wäre sie nachweisbar, in irgendeiner Form in der Forscherliteratur bereits zur Darstellung gekommen sein.

Doch für uns soll dieses Fehlen noch kein Beweis sein. Gehen wir tiefer und in selbständiger Untersuchung in die Sache ein. Am besten wird es in der Weise geschehen, daß wir Dürers Verhältnis und Beziehungen zur Schrift überhaupt zu erkennen suchen. Es ergibt sich dann folgendes:

Die Schrift spielt in den Bildwerken Dürers eine große Rolle. Sie bedeckt selbst auf seinen Ölgemälden, zuweilen im Bilde selbst, dann aber auch im Rahmenwerk, ganze Flächen. Indes lassen sich innigere Beziehungen zur Schrift, insbesondere schöpferische, nicht nachweisen. Es läßt sich vor allem auch nicht feststellen, ob er die Schriften selbst schrieb. Ein Zweifel daran erscheint sicher berechtigt, angesichts der Tatsache, daß in den wenigen Fällen, in denen wir den Schreiber der Schrift nachzuweisen vermögen, Dürer selbst es nicht ist. Vor allem erwähnenswert erachte ich, daß Dürer nicht der Schöpfer und Schreiber der Schrift des Gebetbuches des Kaisers Maximilian I. (1511) ist. Erwähnenswert ist diese Tatsache deshalb, weil diese Schrift, wenn auch nicht als der erste, so doch als der deutlichste, reiz- und wirkungsvollste Ausdruck des der Fraktur zugrunde liegenden Formwillens anzusprechen ist, und weil weiter angenommen werden muß, Dürer würde, schon um die innere Harmonie des Gesamtkunstwerkes zu gewährleisten, sofern er schöpferische Beziehungen zur Schrift gepflegt hätte, es sich nicht haben nehmen lassen, auch die Schrift dieses Buches zu schaffen, das er mit den herrlichen Randzeichnungen schmückte. Es kann gewiß nicht in Abrede gestellt werden, daß die tiefe innere Harmonie zwischen Schrift und Schmuck in der Tat fehlt. Ist es auch nicht absolut sicher nachgewiesen, so ist es doch als sicher anzunehmen, daß der Schöpfer dieser Schrift der Sekretär des Kaisers, Vincenz Rockner, war. (Siehe: Giehlow, Das Gebetbuch des Kaisers Maximilian.) Dürer selbst ist als Urheber dieser Schrift von niemand in Anspruch genommen worden. Ein zweites Werk, das hier zu erwähnen wäre, ist das Doppelbild der Vier Apostel. Auch auf ihm spielte

[3]) G. Ruprecht, Das Kleid der deutschen Sprache.

die Schrift (sie ist bekanntlich entfernt worden) eine besondere Rolle, sowohl des Inhalts als auch ihrer räumlichen Ausdehnung wegen. Doch auch sie war nicht von Dürer, sondern von dem berühmtesten Schreibmeister jener Zeit, Joh. Neudörfer. Dieser bezeugt in seinen »Nachrichten über Künstler und Werkleute usw.« selbst, daß er es war, der für Dürer die Schrift »zu den Füßen« dieses Bildes schrieb. Als ein drittes Werk wäre die »Ehrenpforte« zu nennen. Auch hier hat niemand irgendeinen Anhalt dafür gefunden, daß Dürer als Schöpfer der Schrift dieses Werkes in Anspruch genommen werden kann.

Aus diesem Tatsachenmaterial gewinnen wir nicht nur keinen Beweis für die aufgestellten Behauptungen, sondern wir erhalten fast den Eindruck, als hätte Dürer der Schrift innerlich überhaupt ferngestanden, als hätte sie ihn eher gleichgültig gelassen als angezogen, als hätte er dieselbe gern andern überlassen. Das erscheint angesichts der weitgehenden, oben wiedergegebenen Behauptungen zunächst befremdlich, bei eingehenderer Betrachtung der ganzen Sachlage aber durchaus natürlich und glaubwürdig. Denn es ist von allerhöchster Bedeutung, daß zu jener Zeit die Schreibkunst eine für sich bestehende, von besonderen und hoch angesehenen Meistern geübte Kunst war. Nichts kann als natürlicher und selbstverständlicher angesehen werden, als daß Dürer, der schon mit zeichnerischer Arbeit Überbürdete, die Schrift den besonderen Meistern dieser Kunst überließ bzw. übertrug.

In Würdigung der nachgewiesenen Tatsache der Heranziehung der besonderen Schreibmeister ist es nun auch als durchaus zweifelhaft anzusehen, ob Dürer die für unsere Untersuchung in Betracht kommenden Titel seiner graphischen Werke selbst geschrieben hat. Aber selbst wenn wir annehmen wollten, er hätte sie geschaffen, würden sie als neu und schöpferisch, die deutsche Schrift zur Fraktur entwickelnd, nicht gewertet werden können. Selbst der in diesem Sinne so oft genannte Titel der »Apokalypsis« hält bei näherer Untersuchung nicht stand; denn einmal ist er im Schriftkern damals allgemein gebräuchliche Gotisch, zum andern hat er, soweit die von ihr abweichenden Schnörkel und andere Zierformen in Betracht kommen, gewichtige Vorläufer, um nicht zu sagen Vorbilder, die leicht nachweisbar sind.

Nur an einem Orte läßt sich eine wirkliche, unmittelbare Beschäftigung Dürers mit der Schrift feststellen, und zwar in seiner »Underweysung«. Dies ist ein Unterrichtswerk. Doch weder die vorgeführte Lehrmethode noch die persönlich ausgeübte Tätigkeit in bezug auf die Schriftformung ist schöpferisch oder die deutsche Schrift im Sinne einer Entwicklung zur Fraktur beeinflussend. Sein Tun ist, wie er ausdrücklich selbst sagt, lediglich darauf gerichtet, die üblichen Formen — zuerst der Antiqua, dann der Textur — durch rein geometrische Konstruktion zu erzeugen. Also auch hier kein Beweis für die aufgestellten Behauptungen.

Nun zu der aus den wiedergegebenen Behauptungen erstehenden Frage: Hat Dürer, wenn nicht als Künstler und Zeichner, vielleicht als Buchdrucker die Fraktur n Form einer Drucktype geschaffen?

Die Untersuchung ergibt zunächst, daß es trotz der so bestimmt vorgetragenen Behauptung gar nicht nachweisbar ist, daß Dürer eine Offizin besessen und sich mit dem Druck praktisch befaßt hat. Solche Behauptungen erweisen sich stets als phantasievolle Deutungen des Schlußsatzes der Apokalypsis: »Gedruckt zu Nürnberg durch Albrecht Dürer.« Etwas Wirkliches hat man bislang von Dürers Drucktätigkeit überhaupt nicht aufzufinden vermocht. Angenommen aber, Dürer hätte eine Druckerei besessen, angenommen auch, er hätte sich in ihr praktisch betätigt, angenommen drittens, es wäre auch eine neue Type aus dieser Druckerei aufgetaucht, so wäre angesichts der bereits bewiesenen Tatsache, daß er andere mit der Herstellung von Schrift betraute, damit durchaus noch nicht bewiesen, daß die Type von ihm geschaffen wurde. Zu betonen ist aber weiter, daß die Behauptenden es unterlassen, genau anzugeben, in welchem Werke des Jahres 1525 die neue Type, die erste Fraktur, aufgetaucht sein soll. In diesem Jahre erschien auch die »Underweysung«. Ist sie etwa gemeint? Wäre es der Fall, so wäre dazu zu sagen, daß sowohl das Gebetbuch als auch der Teuerdank mit ihren neuen, die Entwicklung zur Fraktur überzeugend bekundenden Typen vorher erschienen waren, zum andern, daß die Type der »Underweysung« sich nicht wesentlich von denen, die damals allgemein in Gebrauch waren, unterscheidet. Beachtenswert ist dabei noch, daß zur Zeit Dürers alle größeren Druckereien ihre besonderen Typen hatten, an denen ihre Werke vor andern kenntlich waren. Wenn die Type der »Underweysung« sich von andern jener Zeit in etwas unterscheidet, so liegt das in diesen Momenten begründet. Weiter sei darauf hingewiesen, daß Dürer stets darauf bedacht war, seine Schöpfungen vor Nachahmung zu schützen. Würde ein Werk von ihm, etwa die »Unterweysung», eine von ihm im Sinne von etwas grundsätzlich Neuem geschaffene Type enthalten haben, so würde er sicher nicht unterlassen haben, auch vor ihrer Nachahmung zu warnen, zumal er eine Warnung vor dem Nachdruck des Inhalts ausdrücklich ausspricht.

Ergeben sich somit aus den nachweisbaren Tatsachen keinerlei Beweise für die aufgestellten Behauptungen, so gewinnen wir bei weiterem Forschen an anderer Stelle gewichtige Beweise gegen sie. Darüber kurz folgendes:

Es erscheint von besonderem Belang, was Neudörfer in seinen bereits angezogenen »Nachrichten« über Frakturschrift berichtet. Nach seinen Mitteilungen arbeitete er selbst für den Formschneider Hieronymus »ein Prob von Frakturschriften« (Zeitangabe fehlt), und nach seiner weiteren Angabe »ließ vorher Kaiserl. Maj. durch Hans Schönsperger auch ein Fraktur machen und den Teuerdank damit drucken, welche Prob Herr Vincenz Rockner, Kaiserl. Maj. Hof-Sekretari, machet«. Er fügt hinzu, daß er selbst gesehen, wie der Kaiser mit eigener Hand darunter die Worte: Te Deum Laudamus, schrieb (Abschnitt 55 über Hieromymus).

Neudörfer selbst also bezeichnet die schon von Rockner erfundene Schrift des Teuerdank ausdrücklich als »Fraktur«, und dieser

Teuerdank erschien bereits im Jahre 1517, also 8 Jahre früher, als die Fraktur nach den Behauptungen der eingangs Genannten in der (nicht einmal nachweisbaren) eigenen Druckerei Dürers aufgetaucht sein soll. Widerlegt wird die Behauptung von dem ersten Auftauchen der Fraktur im Jahre 1525 in der angeblichen eigenen Druckerei Dürers auch durch die Werke Dürers selbst. Wir finden auf seinen Blättern: »Die nördliche und südliche Himmelskugel« aus dem Jahre 1515 bereits Schriften von ausgesprochenem Frakturcharakter. Vor allem beweist denn auch ein Überblick über die Drucke der Zeit vor dem genannten Jahre, daß die Fraktur längst auch im Druck zu allgemeiner Einführung gekommen war.

Der Mangel an Raum verbietet es, auf die Sache noch weiter einzugehen, so interessant es auch wäre, vor allem nachzuprüfen, wer nun die Fraktur schuf, ob man überhaupt eine einzelne Person als ihren Schöpfer in Anspruch nehmen darf. Diese Zeilen hatten zunächst den Zweck, wenigstens die allerwichtigsten Belege dafür beizubringen, daß wir einer Legendenbildung gegenüberstehen, und daß es an der Zeit ist, ihr entgegenzutreten. Auf Grund der beigebrachten Tatsachen ist es schlechterdings nicht möglich, Dürer als Schöpfer der Fraktur anzusprechen und dem Namen »Dürerschrift« eine Berechtigung zuzubilligen.

GLOCKE UND SCHALLBRETT.

VON

GEORG STUHLFAUTH.

Von dem andauernden millionenfachen Abschiednehmen auf Leben und Tod, das der Krieg von uns fordert, abgesehen hat kaum etwas so tief die Gemüter unseres Vokes bewegt wie die Wegnahme der Glocken von unseren Kirchtürmen. Wenn irgendwann, so konnte man es da in Rührung wieder erleben, welch tiefes Gemütsvolk das deutsche ist. Gerade die Hingabe der Glocken wurde in Stadt und Land, hier wohl aus naheliegendem Grunde noch mehr als dort, als eines der großen, der ganz großen und schwer zu verwindenden Opfer an Krieg und Vaterland empfunden. Es trat zugleich hierbei offenkundig hervor, wie das christliche Volk bis weit hinein in die am christlichen Kultus weniger interessierten Teile desselben mit keinem anderen Ausstattungsstück des Kirchengebäudes so innig verwachsen ist und durch Freud und Leid, Leben und Sterben, Sieg und Grab in so naher seelischer Beziehung steht wie mit den Glocken. Daß sie aus ihren luftigen Kammern gewaltsam entfernt und fortgegeben werden müssen, hat in den Gemeinden und ihren Gliedern einen persönlichen Schmerz ausgelöst, der, weil durch die Einschmelzung viel ergiebigerer Massen von Kupfer- und Bronzegegenständen privater und öffentlicher Art, denen niemand nachweinen würde, einstweilen wenigstens völlig vermeidbar, nur um so tiefer frißt, und allgemein den festen Entschluß hinterlassen, daß so bald wie irgend möglich nach Krieges Ende neue Glocken und neues Geläut einkehren müssen.

Je mehr diese Tatsachen uns bekannt und fast selbstverständlich sind, desto mehr mag viele überraschen, daß die Glocke keineswegs von Anfang an zum christlichen Gemeindeleben gehörte und, wiewohl im Gebiete des religiösen Kultus als Instrument zur Zusammenrufung der Gläubigen spezifisch christliches[1]), doch selbst in den Jahrhunderten, wo sie als Kirchenglocke längst in Gebrauch gekommen war, noch lange keineswegs gemeinchristliches Inventarstück gewesen und geworden ist.

Die Anfänge der Glocke als kirchliches Gerät liegen im Dunkel, genau so wie die Entstehung des christlichen Gotteshauses oder die Anfänge des christlichen Kirch- und Glockenturmes. Alle Wahrscheinlichkeit spricht aber nach dem ältesten Zeugnis, das wir über den gottesdienstlichen Gebrauch der Glocke besitzen — es handelt sich zunächst um ihre Einzahl[2]) — dafür, daß sie eine aus dem häuslichen Gebrauch und praktischen Bedürfnis des Klosters hervorgegangene, an die mannigfaltige Verwendung des tintinnabulum im Alltagsleben anknüpfende Einführung ist, bestimmt, die in den verschiedenen Teilen der klösterlichen Anlage beschäftigten oder ruhenden oder draußen auf dem Felde arbeitenden Klosterangehörigen zu Gebet und Gottesdienst zusammenzurufen, eine Einführung, die dann erst, wenn auch bald, um der ihrer Verwendung eignenden Vorzüge willen und praktisch bewährt, in den allgemeinen kirchlichen Gebrauch übernommen wurde.

Dieses erste und älteste Zeugnis für die Glocke in unserem Sinne als zeichengebendes Ausstattungsstück und Rufgerät im Dienste der kirchlich-religiösen Gemeinschaft lesen wir in einem Briefe des Diakons Fulgentius Ferrandus zu Karthago an seinen Freund Eugip(p)ius, Abt des Klosters Castellum Lucullanum bei Neapel; jener uns bekannt als eine der damaligen theologischen Autoritäten der afrikanischen Kirche, dieser als Verfasser durch das ganze Mittelalter vielbenutzter Exzerpte (Thesaurus) aus einem Teile der Werke Augustins und noch mehr als unschätzbarer, treuherziger Biograph des hl. Severin, des berühmten Asketen und Schutzgeistes von Noricum. Der Brief, um den es sich handelt, wurde mit vier anderen veröffentlicht im Jahre 1871 von August Reifferscheid, Anecdota Casinensia, im Index scholarum der Breslauer Universität für das Wintersemester 1871/72, S. 6 f. Es hat indes noch lange gedauert, bis er als wichtige Quelle für die Frühgeschichte der Kirchenglocke erkannt wurde. Der erste, der ihn als solche erschloß, war ein Philologe, Eduard Wölfflin, der in den Sitzungsberichten der philosophisch-philologischen Klasse der K. Bayer. Akademie der Wissenschaften zu München 1900 S. 8 und kurz darauf in seinem Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik, Band 11, 1900, S. 538 innerhalb zweier lexikalischen Studien über Campana, Glocke, deren Inhalt im wesentlichen sich deckt, deren zweite jedoch wesentliche Berichtigungen gegenüber der früheren enthält, ihn aus der Verborgenheit hervorgezogen und zur Sache verwertet hat. Der zweite, der, ohne von Wölfflins Aufsätzen zu wissen, auf unseren Brief aufmerksam geworden war und gleichfalls ihn als frühestes Zeugnis für das Aufkommen der Glocke würdigte, war Adolf Jülicher. Sein einschlägiger kleiner Aufsatz »Das älteste Zeugnis für kirchlichen Gebrauch der Glocken« erschien in der Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 7, 1902, S. 151 f. Kommt letzterem also auch nicht, wie er in Unkenntnis der Wölfflinschen Studien gemeint hatte und wie er selber in einem Nachwort (Monatschrift a. a. O. S. 236 f.) bereitwillig anerkannte, das Verdienst zu, die Ferrandus-Stelle als erster für die

[1]) Die Juden lehnen die Glocken ebenso ab wie die Türken. Andere nichtchristliche Völker, so die Chinesen, Birmanen usf., haben allerdings Vorliebe für sie. Vgl. Heinrich Otte, Glockenkunde, 2. A., 1884, S. 56 ff.

[2]) Erst seit dem 8. Jahrhundert scheint die Sitte sich eingebürgert zu haben, mehrere Glocken in einem Geläut zu vereinigen. Vgl. Heinrich Otte, Glockenkunde, 2. A., 1884, S. 14. 20.

Glockenkunde fruchtbar gemacht zu haben, so behält doch seine Mitteilung ihren eigenen Wert durch die Feststellungen, daß der Brief des Fulgentius Ferrandus, den Wölfflin irrig bereits »um 515« ansetzte, frühestens nach dem 1. Januar 533, d. h. ungefähr 535 geschrieben ist; daß es sich, was Wölfflin nicht erwähnt, um eine aus Afrika nach Kampanien transportierte Glocke handelt, und endlich, daß sie nach dem Wunsche des Eugip(p)ius den Namen des karthagischen Spenders hatte tragen sollen, was Wölfflin gleichfalls unbeachtet läßt und was für die Frage der Ausstattung der Glocken mit Inschriften von hervorragendem Interesse ist.

In dem kurzen, an sich ganz persönlich gehaltenen Schreiben dankt Ferrandus seinem sanctus pater Eugippius presbyter für einen an Umfang kleinen, aber um so gedankenschwereren Brief, den er von ihm erhalten hatte, und bittet ihn inständig um seine regelmäßige Fürbitte. Die Stille des Klosters sei zu solchem Werk sehr nütze. »Zu allen für die gesetzmäßigen Gebetsandachten angeordneten Stunden könnt und dürft ihr euch den Blicken der Gottheit darbieten. Denique«, bemerkt er nun, »non ipse hoc solus operaris, sed alios plurimos ad consortium boni operis vocas, cui ministerio sonoram servire campanam beatissimorum statuit consuetudo sanctissima monachorum. hanc beatitudini vestrae quoniam iussisti direximus: in qua meum nomen scribere nolui, quod in corde vestro iam scripsit Spiritus sanctus«, d. h. [3]) »überdies übst du solches nicht allein, sondern rufst sehr viele andere zur Teilnahme an der guten Übung, wobei dir eine wohlklingende Glocke ihre Dienste leistet, wie es eine heilige Gewohnheit der seligen Mönche festgestellt hat. Eine solche haben wir deinem Geheiß gemäß an dich geschickt: ich habe meinen Namen aber nicht darauf schreiben wollen, da ihn der heilige Geist bereits in dein Herz geschrieben hat.«

Die Bedeutung dieser Sätze für die Geschichte der Glocke liegt in dreierlei. Zunächst: sie sagen uns, daß die Glocke um 535 in Nordafrika eine consuetudo sanctissima der Mönche, also in den zahlreichen dortigen Klöstern allgemein verbreitet war, ein Institut und eine »Gewohnheit«, deren Aufkommen, wie Jülicher mit Recht bemerkt, mithin doch wohl kaum später als 500 n. Chr. angesetzt werden kann. Dagegen waren die Glocken in Kampanien, auf dem italienischen Festlande, damals noch nicht in Gebrauch.

Ferner: Eugip(p)ius hatte den Wunsch geäußert, Fulgentius Ferrandus möge der von ihm besorgten Glocke [4]) seinen Namen aufschreiben lassen. Hat Ferrandus das auch nicht getan, »da ihn der heilige Geist bereits in dein Herz geschrieben hat«, so bezeugt diese Notiz doch, worauf Jülicher wiederum mit Recht schon hingewiesen hat, daß der Gedanke bereits im 6. Jahrhundert nicht unerhört gewesen sein kann, Glocken mit Inschriften auszustatten, und daß diese Sitte trotz mangelnder Beispiele weit vor das 12. Jahrhundert, in dem sie zuerst auftreten, zurückreicht [5]).

Zum dritten erfahren wir aus dem Zeugnis des Ferrandus die Bezeichnung der Glocke: campana. Wie erklärt sich das Wort? Jülicher meinte, mit Kampanien hänge es schwerlich zusammen; denn dort habe Eugip(p)ius ja bisher keine Glocke bekommen. So bringt er campana in gedankliche und demgemäß auch etymologische Verbindung mit campus; das ergibt sich aus dem Satze: »Die in der Einsamkeit der Felder (campi) gelegenen Klöster sind mit dem Bedürfnis, die im Haus und draußen bei der Arbeit zerstreuten Mönche zu den Gottesdiensten schnell zusammenzuholen, nach der durchaus akzeptablen Annahme des

3) Ich folge mit geringen Abweichungen der Übersetzung Jülichers, a. a. O. Seite 151.

4) Jülicher a. a. O. S. 152 nimmt an, daß wir sie uns offenbar als Geschenk, als eine private Gabe des hauptstädtischen, wahrscheinlich wohlhabenden Klerikers denken müßten.

5) Vgl. Otte, a. a. O. S. 115. Nik. Müller, Glocken, Realencyklopädie für protest. Theologie und Kirche, 3. Aufl., Bd. 6, 1899, S. 706.

Ferrandus, die Geburtsstätte der Glocke.« Daß diese mehr verhüllt gegebene Herleitung des Ausdruckes campana wenig wahrscheinlich ist, leuchtet ohne weiteres ein. Anders Wölfflin. Ihm steht das Wort doch tatsächlich mit Kampanien in Zusammenhang, aber nicht etwa in dem Sinne, als wäre die Glocke als solche kampanischen Ursprunges, sondern ihm ist zweifellos, daß die campana ihren Namen empfangen hat von dem aes Campanum, einer Bronzemischung, die nach Plinius' Naturgeschichte 34, 95 die an Qualität vornehmste war [6]). Campana = Glocke ist dann substantiviertes Adjektiv. Wölfflin wollte zunächst ergänzen mit pelvis, so daß unter campana zu verstehen wäre das aus kampanischer Bronze gegossene Becken [7]). In dem Aufsatze, den er dem in der Münchener Akademie vorgetragenen Referate folgen ließ, erklärte er hingegen die hier vorgeschlagene Ergänzung als unwahrscheinlich, es sei vielmehr aus dem Plural vasa Campana ein Femininum singulare geworden, wie aus folia das französische la feuille [8]). Soviel einleuchtender diese Deutung des Wortes campana = Glocke auch ist, man muß doch Jülicher beipflichten, wenn er schreibt: »Ich halte diese Frage nicht für entschieden; ohne nähere Untersuchung der Geschichte von campanum, campanile (Glockenturm) und campanista wird man auch wohl nicht ans Ziel gelangen [9]).« Indes die Hauptfrage und Haupttatsache bleibt von dieser etymologischen Frage jedenfalls gänzlich unberührt.

Bevor Wölfflin und Jülicher als frühesten Zeugen für den Gebrauch der Kirchenglocke den karthagischen Diakon Fulgentius Ferrandus aus der Verborgenheit zogen, galt als solcher Gregor von Tours (538 oder 539—593 oder 594). Er spricht mehrfach von ihr [10]). Bei ihm heißt jedoch die Glocke nicht campana, wie sie bei Italienern, Spaniern und Portugiesen noch heute heißt, sondern signum. Daß aber damit in Wirklichkeit unsere Glocke gemeint, signum also mit campana sachlich identisch ist, geht mit aller Klarheit nicht nur aus den Stellen hervor, an denen der fränkische Geschichtschreiber von einem Bewegen (movere, commovere) des signum redet, sondern noch unzweideutiger aus jenen anderen, wo er von dem Seile spricht, mittels dessen das Bewegen des signum geschieht.

Wölfflin hat nun noch auf eine weitere Notiz hingewiesen, die für die Frage des Aufkommens von Glocken in Betracht zu ziehen wäre. Es ist das, noch rund zwei Jahrzehnte vor dem des Ferrandus liegende, Zeugnis der Nonnenregel des Caesarius von Arles (um 513), wo es c. X heißt: quae signo tacto tardius ad opus Dei .. venerit. Daß es sich in signo tacto um ein mittels eines Instrumentes erzeugtes Zeichen handelt, mit dem die Nonnen zum Gottesdienst bzw. zur gemeinsamen Gebetsandacht gerufen wurden, ist gewiß. Ob dieses signum aber wiederum genau wie bei Gregor von Tours schlechterdings im Sinne unserer Kirchenglocke aufzufassen ist [11]) oder nicht vielleicht im Sinne des altertümlicheren, mit dem eisernen

---

6) Wölfflin, Archiv a. a. O. S. 538 f.

7) So in den Münchener Sitzungsberichten a. a. O. S. 5. Ebenso auch noch H. Leclercq in Cabrol, Dictionnaire, s. v. Sp. 1960.

8) Wölfflin, Archiv a. a. O. S. 539.

9) Jülicher, Monatschrift a. a. O. S. 236. — Nebenbei sei angemerkt, daß Paul Stöbe, Zittau, in der Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst 7, 1902, S. 236 f. im unmittelbaren Anschluß an Jülichers Nachwort die kuriose These aufstellt, daß das lateinische campana in Zusammenhang stehe mit dem Kampa oder Kampana, d. i. »Erzittern, Erbeben«, des Sanskrit und daß die Wiege der Glocke möglicherweise in Indien zu suchen sei.

10) Siehe Otte, a. a. O. S. 9. Wölfflin, Münchener Sitzungsberichte a. a. O. S. 6, Archiv a. a. O. S. 537 f.

11) So unbedenklich Leclercq a. a. O., der übrigens von dem Zeugnis des Ferrandus keinerlei Notiz nimmt, obwohl er in seiner Litteraturübersicht (Sp. 1976 f.) die beiden Artikel Wölfflins ver-

Hammer geschlagenen Schallbrettes oder Schlagholzes, muß dahingestellt bleiben. Denn sollte man auch meinen dürfen, daß für den Sprachgebrauch Südfrankreichs gilt, was wir bei Gregor von Tours gefunden, und hierin sich dadurch bestärkt sehen, daß die Redensart signum tangere auch in anderen, wenig jüngeren Stellen, die Wölfflin vermerkt [12]), sich auf die Glocke bezieht, so läßt sich doch nicht leugnen, daß die Wendung signo tacto in der Regel des Caesarius von Arles für uns nicht durchaus eindeutig ist. Es bleibt immerhin die Möglichkeit offen, daß Caesarius für sein Nonnenkloster aus konservativer Gesinnung an der älteren, primitiveren Form des Rufens und Weckens mit dem Schallbrette festgehalten habe, wie es wahrscheinlich Benedikt von Nursia getan, non, mit Amalarius von Metz zu reden, propter penuriam aeris, sed propter vetustatem [13]). Und es bleibt mithin bis auf weiteres bei jener Briefstelle des Fulgentius Ferrandus als der einstweilen frühesten Bezeugung der Kirchenglocke und zwar zunächst im Dienste der Klöster Nordafrikas und eines Klosters in Unteritalien.

Es erhebt sich die Frage, was der Glocke im Gebrauch der Kirche und der Klöster vorangegangen ist?

Die Urgemeinde hat naturgemäß sich mündlich über die Zeiten ihrer gottesdienstlichen Versammlungen verständigt [14]). Für das 4. Jahrhundert wird bezeugt, daß die Klöster Ägyptens nach alttestamentlicher Anordnung (4. Mos. 4 1—10; Macc. 4,40) sich zur Ankündigung der Gottesdienste der Trompete (tuba) bedienten, eine Sitte, die noch im 6. Jahrhundert auch auf dem Sinai begegnet [15]).

Daneben aber war offenbar schon früh das (ἅγιον) ξύλον, σήμαντρον [16]), σημαντήριον, der σημαντήρ das Gerät, das den Beginn der Gebetsstunden ansagte, d. i. das bereits genannte Schallbrett oder Schlagholz, das, bald kleiner bald größer, mit einem oder zwei eisernen Hämmern geschlagen das erwünschte Zeichen gibt und, gewiß uraltes Instrument, auch den Chinesen des 13. Jahrhunderts und anderen morgenländischen Völkern zur Anzeige der Tagesstunden oder von Feuersbrünsten und Aufständen geläufig ist [17]). Das Semantron ist in der Kirche des Orients das lange Zeit alleinige und bis an die Schwelle der Neuzeit bevorzugte, ja bis heute [18]) noch sich findende Mittel zur Ankündigung des Gottesdienstes gewesen

zeichnet. Noch weniger auf der Höhe steht übrigens der Abschnitt über die Glocken bei E. Michael, S. J., Geschichte des deutschen Volkes, Bd. 5, Freiburg i. B. 1911, S. 242 ff. Auch E. von Sommerfeld, Der Westbau der Palastkapelle Karls d. Gr. zu Aachen usw., Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 207 f., übersieht die Ferrandusstelle.

12) Wölfflin, Sitzungsberichte a. a. O. Seite 7.

13) Amalarius von Metz, De eccles. officiis 4, 21. Cf. Wölfflin, Archiv a. a. O. S. 538.

14) Wenn Müller a. a. O. S. 704 schreibt, so sei es auch »noch in den Tagen von Tertullian und Hieronymus« gewesen, »wo die Ansagen durch cursores, praecones u. dgl. bewirkt wurden«, so beruht diese Äußerung auf eigenster Kombination; Belege hat auch M. nicht gegeben; das Institut der Läufer und Herolde als Ankündiger des Gottesdienstes läßt sich nirgends nachweisen. Auch Exz. v. Harnack teilt mir auf eine Anfrage mit: »Ich halte diese ‚cursores', ‚praecones' für apokryph.«

15) Otte, a. a. O. Seite 7 f.

16) Nicht σημαντρόν, wie Otte a. a. O. S. 8 und nach ihm Nik. Müller a. a. O. S. 704 akzentuieren; ebensowenig σημάντρον: Leclercq a. a. O. Sp. 1970.

17) Otte, a. a. O. Seite 9. Über Konstruktion, Handhabung und Gebrauch vgl. Leclercq a. a. O. Sp. 1970 ff. nebst Abbildungen.

18) Z. B. im Kloster zu Patmos, s. Wölfflin, Sitzungsberichte a. a. O. S. 5 bzw. Archiv a. a. O. S. 538. Übrigens mußte auch im Abendlande während der drei Tage vor Ostern die altitudo signorum, quae fiebat per vasa aerea, ausscheiden zugunsten des lignorum sonus usquequaque humilior aeris sono, s. Amalarius v. Metz a. a. O.

und geblieben. Es hat dort die Einführung der Glocken Jahrhunderte hindurch hintangehalten, während das Abendland von dem rückständigeren und älteren Rufinstrumente allenthalben zugunsten der Glocke(n) längst abgekommen war. Nichts ist dafür bezeichnender als die Tatsache, daß erst nach der Mitte des 9. Jahrhunderts n. Chr. die ersten Glocken aus Venedig nach Konstantinopel kamen, indem der Doge Orso I. um 866 dem griechischen Kaiser Michael III., dem Trunkenbold, zwölf Stück zum Geschenk machte, die in einem Turme neben der Sophienkirche aufgehängt wurden[19]).

Gleichwohl blieb der Glocke auch jetzt noch in der morgenländischen Kirche der Siegeszug versagt, der ihr im Abendlande beschieden gewesen war. Das Schlagholz behauptete seinen Platz. Dafür ist uns seit einigen Jahren von der Höhe des byzantinischen Mittelalters ein Zeugnis an die Hand gegeben, wie es gewichtiger nicht sein könnte. War doch neben der Kirche der hl. Weisheit das ehrwürdigste und herrlichste Gotteshaus Konstantinopels und des ganzen byzantinischen Reiches die von Konstantin dem Großen zum ersten Male und von Justinian I. auf neuem Grundriß zum zweiten Male erbaute Kirche der heiligen Apostel. Und von diesem hochberühmten und namentlich wegen seines reichen Innenschmuckes vielgepriesenen Heiligtum gibt uns die rhetorische Beschreibung, die Nikolaos Messarites zwischen den Jahren 1196—1203, unmittelbar vor der Eroberung der Stadt durch die Lateiner, verfaßt und die August Heisenberg 1898 in einer Handschrift der Ambrosiana zu Mailand entdeckt hat, in den Worten: ὅτ' ἂν τὸ ξύλον κρουστῇ, ὅσα καὶ καρδίαν διὰ τῆς τοῦ ξύλου κρούσεως usf.[20]) die wichtige Nachricht, »daß dieses Weckholz nicht nur in den Klöstern die Mönche zur Mette rief, sondern auch in den großen Kirchen der Hauptstadt«, wir fügen hinzu: selbst in den vornehmsten noch am Anfange des 13. Jahrhunderts, »Verwendung fand, um der Gemeinde den Beginn des Gottesdienstes anzuzeigen«, und daß auch am Anfange des 13. Jahrhunderts »noch so große und reiche Gotteshäuser wie die Apostelkirche an der alten Sitte festhielten und den Gebrauch der Glocke verschmähten«. In der Geschichte der Glocke und des Semantron wird darum dieses Zeugnis des Nikolaos Messarites für immer einen Eckstein bilden[21]).

[19]) Otte, a. a. O. Seite 14 f.

[20]) August Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche. Zwei Basiliken Konstantins. 2 Bde. Leipzig 1908. Zweiter Teil, Seite 11: Text, Übersetzung und Kommentar.

[21]) Über die Glockenkunde und die ihr dienende Literatur unterrichten außer den im vorstehenden angeführten Büchern und Abhandlungen, die teilweise selbst wieder ausführlichste Literaturübersichten enthalten, laufend meine bis zum Jahre 1910 erschienenen und, wie ich hoffe, nunmehr bald fortzusetzenden Jahresberichte über christliche Archäologie und kirchliche Kunst, auf die ich verweisen darf.

LITERATUR.

Heinrich Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. F. Bruckmann, München 1915.

Hans Tietze. Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch. E. A. Seemann, Leipzig 1913.

Oskar Wulff. Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. Ferdinand Enke, Stuttgart 1917.

Drei vorwiegend philosophische Schriften von Kunsthistorikern. Wölfflins neues Buch ist die lange von ihm geforderte und erwartete »Geschichte des modernen Sehens«. Ein historisch-ästhetisches »Lehrgebäude« als Rückgrat der neueren Kunstgeschichte. Man möchte meinen: nur seine Kongenialität mit großen Baumeistern habe ihm die Kühnheit und Sicherheit zugleich geben können, solche Massen in diese bewundernswert gegliederte Form zu bringen. Diese Form ist jedoch nicht die Inspiration eines Moments. Wer Wölfflins ältere Schriften durchliest, kann seinen Baugedanken langsam reifen sehen. Er wird staunen, mit welcher Stetigkeit in ihrer Folge früh erwachte geistige Bedürfnisse und Pläne verfolgt, mit welcher Beharrlichkeit sie immer neu durchdacht wurden. Bereits im Jahre 1886 schlägt die Dissertation das Motiv einer exakten Gestaltung der Kunstgeschichte an: Man suche sie vergeblich im bloßen Nacheinander. Erst da sei sie gewonnen, wo es möglich sei, »den Strom der Erscheinungen in festen Formen aufzufangen« (S. 48). Mit dieser Absicht beginnen Wölfflins Forschungen nach dem Wesen der Stile. Dem schon damals einsetzenden Bestreben, das Einzelne auf ein Allgemeines, auf Gesetze zurückzuführen, entspricht noch heute seine als Bekenntnis sehr bezeichnende Meinung: Es sei eine Forderung der intellektuellen Selbsterhaltung (Grundbegriffe 238), die Unbegrenztheit des historischen Geschehens nach Zielpunkten zu ordnen. Auch das völlige Durchdrungensein aller gleichzeitigen Lebensäußerungen und Künste von einem allgemeinen Stilprinzip wird damals schon bemerkt und betont. »In der Geschichte der Giebelverhältnisse z. B. möchte man die ganze Entwicklung der Weltanschauung wiederfinden« (Diss. 30). Die Analogien von Gotik und Scholastik, Gotik und Spiritualismus findet er durch das Mittelglied der zeitgenössischen Ideale des Menschen in Körperhaltung und Bewegung bestätigt. Schnabelschuhe, Hutform, Dachgiebel, Gesichtsschnitt und schließlich schlanke Straffheit der Körper erscheinen als verschiedene Seiten derselben stilistischen Einheit, welche ihren Namen von der Architektur erhält. — Derartigen Aperçus gibt »Renaissance und Barock« (1888) historische Gestalt. Auch hier der Versuch im Werden des Barocks, das noch wesentlich als Verfall der Renaissance erscheint, mit festen Begriffen das Gesetz zu umschreiben, das den Stilwandel »psychologisch«, d. h. in diesem Zusammenhange sowohl kausal als ästhetisch verständlich machen soll. Im Gegensatz zur Ruhe und Harmonie, Freiheit und Leichtigkeit der Renaissance, zu ihrem zeichnerischen, die Formen begrenzenden Stil, ihrer Flächenhaftigkeit, Regelmäßigkeit und ihrem Gleichgewichtssinne wird das Wesen des Barocks im Malerischen, d. h. im Bewegten, Massigen, Räumlich-Körperlichen, Aufgelösten, im Unbestimmten, Grenzenlosen, Unergründlichen, affektiv Packenden und Riesenhaften gefunden. Zehn Jahre später (1898) die Vorgeschichte dieser Auflösung, das langsame Reifen des großen Stils unvergeßlich entwickelt.

Während aber in den früheren Schriften die Stile noch völlig und theoretisch entschieden als Ausdruck einer epochalen Stimmung verstanden wurden, vollzog sich in der »Klassischen Kunst«, wohl als Folge einer von Adolf Hildebrand angeregten Umbildung des Kunstbegriffs, eine völlige Wandlung des Stilbegriffs, dessen nunmehr formale Bedeutung seitdem im Mittelpunkt des Wölfflinschen Denkens steht. Am Schlusse des Buches entwickelt Wölfflin ein methodologisches Programm, das noch heute seine Prinzipienlehre in knappster Form ausspricht: Es gäbe eine Auffassung der Kunstgeschichte, welche in der Kunst nichts anderes sehe als eine Übersetzung des Lebens, die jeden Stil als Ausdruck aller herrschenden Zeitstimmung begreife. Gewiß sei diese Betrachtungsweise fruchtbar, allein sie führe nur bis dahin, wo die Kunst anfange. Eine Bewertung des Kunstwerks beginne erst mit der Erfassung seiner formalen Elemente. Diese aber seien an sich ausdruckslos und gehörten einer Entwicklung rein optischer Art an. Die große Gebärde des Cinquecento, seine maßvolle Haltung, seine weiträumige starke Schönheit bezeichneten die Stimmung der damaligen Generationen. Die Klärung der Bilderscheinung, das Zusammensehen des Vielen, das Zusammenbeziehen der Teile zu einer notwendigen Einheit seien formale Elemente, welche sich aus der Stimmung der Zeit nicht ableiten ließen. Auf ihnen aber beruhe der klassische Charakter der Kunst. Damit war ein neuer Begriff der Stilgeschichte formuliert. Und es gilt hier dauernd im Auge zu behalten, daß der künstlerische Stilbegriff, um den sich Wölfflin neben andern Kunsthistorikern seit 12 Jahren bemühte, mit diesem neuen, formalen, auf den er nun das Hauptgewicht legt, nicht zusammenfällt. Trat einst die Stilgeschichte im Gegensatz zur Künstlergeschichte auf — auch Wölfflin spricht heute noch von einer »Kunstgeschichte ohne Namen« —, wendete sie sich dann gegen ein Überwuchern der Darstellung durch kulturgeschichtliche Exkurse, so tritt hier ein Begriff der Stilgeschichte in einem engeren und strengeren Sinne als Geschichte bildnerischer Darstellungsprobleme einer andern Form der Kunstgeschichte entgegen, die Wölfflin »Ausdrucksgeschichte« genannt hat und die er selbst in »Renaissance und Barock« und den Abschnitten der »Klassischen Kunst« über die »neue Gesinnung« und die »neue Schönheit« vorbildlich vertrat.

Diese neue Position aber verlangte eine Revision der ganzen bisher geleisteten Arbeit, insbesondere des Barockbuches. Das Ergebnis der nunmehr formal-ästhetischen Bewältigung des Zeitraums von 1400—1800 hat zuerst die Akademierede über »das Problem des Stils in der bildenden Kunst« (Berlin 1911) knapp formuliert, jetzt haben es die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« ausgeführt. Hat es Wölfflin als eine der edelsten Pflichten der Kunstgeschichte bezeichnet, sehen zu lehren, so ist es nicht minder intellektuell erzieherisch, diesen Umformungen nachzugehen. Zum Erfassen des Individuellen geboren, mit den Denkmälern in jahrzehntelangem Umgang vertraut, mußte es ihm um so schwerer werden, die wohlerkannte Mannigfaltigkeit des Stoffes in die knappen Formeln zu pressen, die dem Philosophen und Essaiisten leicht aus der Feder fließen. Der klassischen Kunst durch Temperament, Erlebnis und Bildung verwandt wie wenige, hat ihm selbst ihre formale Charakteristik einst den Stoßseufzer entlockt, es möchte bequemer sein, verlaufenes Quecksilber zu sammeln, als die verschiedenen Momente aufzufangen, die den Begriff eines reif und reich gewordenen Stils konstituieren. Welche neue gedankliche Leistung aber bedeutet für diesen Standpunkt und Wölfflins intellektuellen Ernst die Anwendung der strenger werdenden Stilbegriffe auf den Barock, durch den der ursprüngliche Ausgangspunkt: Gesetz und Klarheit zunächst negiert schien, die ästhetische Aneignung zumal der nordischen Kunst, die heute zum zweitenmal in den Mittelpunkt seiner Interessen zu rücken scheint.

Wölfflins starke logische Neigungen, durch philosophische Einflüsse, welche alle Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts durchdrangen, früh verstärkt; ein Wille zu

bewußter Klarheit und Einheit, wie er herrischen Naturen häufig eignet und seine lebendige Zugehörigkeit zu künstlerischen Richtungen begründet, die bestrebt sind, ihr Schaffen aus der »Zufälligkeit der handwerklichen Übung zur Sicherheit gesetzmäßigen Tuns« zu erheben; eine ausgeprägt pädagogische Gesinnung ließen ihn sein großes Epos des Auges erstaunlich einfach disponieren. Er reduziert den ganzen Prozeß auf 5 Begriffspaare: »Die Ausbildung der Linie und die Entwertung der Linie zugunsten des Flecks (linear-malerisch); die Ausbildung der Fläche und die Entwertung der Fläche zugunsten der Tiefe; die Ausbildung der geschlossenen Form und die Auflösung in die freie Form; die Ausbildung eines einheitlichen Ganzen mit selbständigen Teilen und das Zusammenziehen der Wirkung auf einen oder auf wenige Punkte (bei unselbständigen Teilen); die vollständige Darstellung der Dinge (Klarheit im Sinne des gegenständlichen Interesses) und die sachlich unvollständige Darstellung (Klarheit der Erscheinung der Dinge).« Danach verläuft die Entwicklung der neueren Kunst durch die beiden ästhetisch völlig gleichwertigen Stilpole der Renaissance und des Barock. Jeder der beiden Stile charakterisiert sich durch 5 Glieder der angeführten Begriffspaare. Sie sind nicht logisch deduzierbar, aber wenn auch nur empirisch zusammenhängend, zeigen sie dennoch ein Ganzes von verschiedenen Seiten. An ihrer Gesetzlichkeit haben alle Künste desselben Zeitquerschnittes notwendigen Anteil. Sie ist in jedem Kunstwerk, jedem Bildteil wiederzuerkennen. Die individuellen Differenzen verblassen neben den großen Stilgegensätzen. »Der Geist des Stils ist gleichmäßig gegenwärtig im großen wie im kleinen« (S. 73). Er gilt mit Modifikationen durch in jedem Abschnitt besonders liebevoll verfolgte nationale Neigungen für die ganze Breite der europäischen Entwicklung. Die Stile wickeln sich in einer 1888 noch als »mechanisch« charakterisierten Form nach ihren eigenen Notwendigkeiten, unabhängig vom Kulturgehalt ihrer Zeit gesetzlich ab. Wobei es sich allerdings nicht um die optischen Voraussetzungen einer bloß »imitativen« Naturabbildung handelt, vielmehr ihr ursprünglich »dekorativer« Charakter, d. h. ihre durch die Herausarbeitung der Stilmomente entstehende formale Schönheit kräftig hervorgehoben wird. Diese Gesetzlichkeit gilt ebenso für die andern Künste wie Musik und literarische Auffassung der Welt. Ihr gesetzlicher Charakter wird nachdrücklich unterstrichen, indem Wölfflin ihre Abfolge als eine sich periodisch wiederholende bezeichnet, welche ebenso auf die Stilwandlungen der Antike und des Mittelalters anwendbar wäre. Alle prinzipielle Kritik, welche sich gegen diese Auffassung richtet, wird sich zunächst zur Höhe der hier angebahnten Abstraktion erheben müssen. Nicht die Schönheit der Kunstwerke, sondern das Element, in dem diese Gestalt gewonnen hat, die Art ihrer Auffassung des Bildzustandes, die unterirdische Schicht der einem Zeitabschnitt gemeinsamen optischen Formen, die syntaktischen Mittel ihres Ausdrucks, die unterhalb der Künstlergeschichte ablaufende Wandlung der optischen Möglichkeiten als solcher, welche von dem einzelnen undiskutiert aufgenommen werden und ihn binden, sind Gegenstand seiner Darstellung. Nicht die Linienführung dieses oder jenes Künstlers, die sich bis zu einem gewissen Grade aus deren individuellem Wesen erklären läßt, ist das eigentliche Problem, sondern wieso es kam, daß sie gerade die Linie oder den Fleck als wesentliches Ausdrucksmittel benutzten. In 5 Kapiteln verfolgt er je ein Gegensatzpaar, die einzelnen Künste gesondert behandelnd, durch die ganze Periode seiner Entfaltung hindurch.

Wie Wölfflin im einzelnen, mächtig durch die Zeiten, Kunstgattungen, Stoffgebiete schreitend, in meisterhaften Bildvergleichungen seine Anschauungen begründet, wie er bald die Schönheit eines Dürer oder Raffael in der Klarheit ihres Umrisses, bald in der mauerhaften Geschlossenheit ihrer reliefmäßigen Schichtung sehen lehrt, bald die selbständige Bedeutung von Wange, Nase, Auge, Mund auf einem Holbeinschen Porträt einem neuartigen

Sehen des völlig vereinheitlichten Ganzen, Bewegten, Momentanen auf barocken Bildern gegenüberstellt, bald den Reiz des nie Faßbaren an einer Rokokovase entwickelt, sollte jeder mit Genuß selbst lesen. — Sieht man sich unter den kritischen Bedenken um, die inzwischen gegen ihn geltend gemacht wurden, so scheint ein Mißverständnis selbst bei ausgezeichneten Männern unausrottbar zu sein: eine Beziehung der klassizistischen Begriffsgruppe auf die Primitiven. Daß erst dem Cinquecento restlose Klarheit der Bilderscheinung eigne, dürfte nie bezweifelt worden sein, daß jedoch erst die vollendete klassische Kunst flächenhaft im Sinne Wölfflins empfinde, und diese nicht im Verstande der älteren Kunsthistorie, die von naturalistischen Voraussetzungen durchsetzt war, die gebundene Flächenhaftigkeit der Primitiven nach der Eroberung von Perspektive und dritter Dimension zur Tiefendarstellung überführe (80 ff.), dürfte erst langsam sich durchsetzen. Wölfflins Flächenhaftigkeit ist eine rein dekorative Forderung des Auges, die wie der andere Stilcharakter der geschlossenen Form und Tektonik (135, 151) sich erst als bewußt und konsequent erstrebter Wert einstellt, nachdem jene, vom Naturalismus allein beachtete, technische Unsicherheit völlig überwunden war. Schwieriger noch wird vielleicht die klassische Kategorie der »Vielheit« gegenüber der »Einheit« des Barocks ins allgemeine Bewußtsein dringen (163), wiewohl Wölfflin hier eine Präzision der Anschauung erreicht, neben der selbst die älteren Sätze über »Einheit und Notwendigkeit« in der »klassischen Kunst« fast wie allgemeine ästhetische Räsonnements wirken. Erst nach der Überwindung der wirren Zerstreutheit, Vereinzelung, Unentwirrbarkeit des Quattrocenteo durch die klassische Gliederung der Bilderscheinung wird gerade Raffaels Zeitalter, um der eigenen Silhouette der Bildteile willen, eine Epoche der »Vielheit« zu nennen sein, gegenüber der barocken Bildauffassung, welche alle Teile in einen einheitlichen Strom der Bewegung hineinzog. — Handelte es sich bisher um Mißverständnisse der klassischen Bildbezeichnungen, so betrifft die Diskussion des »Malerischen« eine häufig bestrittene ausschließliche Eigentümlichkeit des Barocks. Gegen eine Verwechslung von malerisch und farbig hat sich Wölfflin bereits 1888 gewendet, und wenn er auch im allgemeinen nicht mit so plumpen Einfällen gerechnet haben mag, wie Wulffs Hinweis auf Eycks kleine Berliner Kirchenmadonna als auf eine »von überzeugendem Licht- und Schattenspiel erfüllte Räumlichkeit«, zumal es Wölfflin (S. 34) klar aussprach, daß das Auftreten von Licht und Schatten als bedeutender Faktoren nichts am Prinzipat der Linie ändere, so werden an den bisherigen Sprachgebrauch anknüpfende Einwände: neben dem zeichnerischen Dürer stehe der malerische Grünewald, nicht völlig ohne sachlichen Kern sein. Denn wiewohl Wölfflin diesen naheliegenden und häufig erhobenen Einwand gegen die absolute Einheitlichkeit der Zeitstile, selbst (S. 34) mit der gewichtigen Bemerkung begegnet: an Rembrandt gemessen sei Grünewald doch ein »Mann der Silhouette«, dessen Golgatha auf dem Isenheimer Altar sogar (S. 110) als Prachtbeispiel einer einheitlich belebten Fläche figuriert, so bleibt auch, wenn wir die Relativität der Stilbegriffe, welche überhaupt keine Deduktion, sondern eine gedankliche Erhellung des Materials bezwecken, voll anerkennen, in diesem Falle allerdings die von Wölfflin selbst anerkannte (S. 157) Tatsache bestehen, daß die nordische Spätgotik ins 16. Jahrhundert hineinreicht und hier also zeitweilig die Entwicklungen im Süden und Norden nicht völlig sich decken. Wie aber schließlich diese echten Ausnahmen, gerade als solche, oft ein um so helleres Licht auf den allgemeinen Zeitgeschmack werfen, so zeigen die Wölfflinschen Analysen scheinbarer Ausnahmen seine Zergliederungskunst in um so eindringlicherer Tiefe. So, wenn er (S. 119), lange befreit von allem äußerlichen Analogisieren und jeglicher Verdinglichung geistiger Phänomene, das künstlerische Wesen des Tektonischen auch in asymmetrisch komponierten Werken erkennen lehrt, oder einem heute naheliegenden Einfalle begegnend, erörtert (S. 202):

der Individualismus der Motive in der nordischen Baukunst habe trotz des persönlichen Eigenwillens mit der Freiheit der Teile in einem gesetzlich gebundenen Zusammenhang nichts zu tun, denn diese Schößlinge der Willkür blieben fest im Kernbau verwurzelt. Man könne einen solchen Erker nicht ablösen, ohne daß Blut flösse.

Andern Einwänden wäre empirisch kaum mehr zu begegnen. Sie wurzeln in prinzipiellen, letzthin weltanschaulichen Gegensätzen. In deren Klärung und Konfrontierung liegt ein Hauptwert aller Methodologie. Sie durchdringen die Werke der Geschichtschreibung nicht weniger als die der Philosophie und Dichtung. Sie erzeugen die unterschiedliche Auffassung oft scheinbar nebensächlicher stofflicher Einzelheiten. Als innere Form der Historiographie bestimmen sie deren Struktur bis in die Nuancen der Terminologe und sprachlichen Bilder. Je nach der Bedeutung, in welcher geisteswissenschaftliche Werke Termini wie »historisch«, »organisch«, »naturgeschichtlich«, »psychologisch«, »biologisch«, »soziologisch« oder »gesetzlich«, »typisch«, »kausal«, »abstrakt«, »strukturell«, »Totalität«, »verstehen« und »erklären« gebrauchen, oder der Rolle, welche Kategorien der »Repräsentation«, der »Äußerung«, »Beeinflussung«, des »Erlebnisses«, der »Gattung«, »Entwicklung«, »Periodisierung« spielen oder auch Veranschaulichungen geistiger Vorgänge durch Bilder aus dem Pflanzenleben beliebt sind, wird der Kenner der Wissenschaftsgeschichte nicht weniger sicher als der Kunstkenner Schule und Dezennium dieser Schriften bestimmen können.

Wiewohl die heute nützlichere Erörterung die längst nicht gehobene Mannigfaltigkeit bedeutender geschichtlicher Gedanken des 19. Jahrhunderts entwickeln müßte, so ist doch der Versuch nicht unfruchtbar, zur Aufklärung unserer Zusammenhänge zwei große, typische Verhaltungsweisen zur geistigen Welt als dessen Geschichtsauffassungen weithin beherrschend zu charakterisieren: eine romantische und eine rationalistische. Die letztere erreichte ihre wissenschaftlichen Höhepunkte im Positivismus, die erstere verwirklichte sich in den hitorischen Schulen. Diese prinzipiellen Haltungen sind allen geisteswissenschaftlichen Zweigen logisch gemeinsam. Und es ist dem Vertreter der Einzelwissenschaften, besonders aber deren Methodologen nützlich, sich dieser Zusammenhänge bewußt zu werden. Daß damit nicht leichtfertigem Analogisieren das Wort geredet werden soll, ist selbstverständlich. Nicht nur dauernde Strukturunterschiede der besonderen Geisteswissenschaften, auch ihr von geistesgeschichtlichen Konstellationen und den Impulsen ihrer Träger abhängiges Entwicklungstempo vermag die zeitliche Parallelität ihrer jeweiligen Problematik zu verschieben. Hier nur ein Beispiel: als in den sechziger Jahren Gustav Schmoller nach Berlin kam, erfüllt vom Gedanken, die Volkswirtschaft auf exakten Boden empirischer, d. h. historischer Spezialforschung zu stellen, durchaus Droysens Kritik des Buckleschen Versuchs, die Geschichte zur Wissenschaft zu erheben, zustimmend, war er überrascht, dort in Männern wie Wilhelm Scherer und Erdmannsdörfer begeisterte Vertreter der neuen Lehre zu finden. Der damalige Stand der Geschichtswissenschaften bedingte dies Bedürfnis, wie der Stand der Volkswirtschaftslehre das seine. Solche Gegensätze sind noch heute vielfach lebendig. Während es klassische Philologen lebhaft begrüßen, daß sich im Lauf der Jahrzehnte Grammatik in Sprachgeschichte, Mythologie in Religionsgeschichte, Rechts- und Staatsaltertümer in Rechtsgeschichte wandelten, ja auch die Metrik eine historische Disziplin werde, ist die philosophische Ästhetik heute stark von rationalistischen Neigungen durchsetzt, so daß einer ihrer Vertreter gerade der Wölfflinschen Terminologie einmal den Vorwurf mangelnder Präzision machen konnte — ein Vorwurf, der übrigens auch gegen Rankes »Begriffe« erhoben wurde —, während andrerseits Wölfflins ausgesprochen positivistisches Bestreben, die veranschaulichende Darstellung der Kunstentwicklung durch exakte begriffliche Beschreibungen zu ersetzen, gerade bei den eigentlichen Historikern unter seinen Fach-

genossen dem Bedenken der Konstruktion begegnet. Wölfflin hat im Vorwort des neuen Buches die junge Generation, insbesondere Frankl, von der älteren Julius Lange, Riegl, Wickhoff und Schmarsow, als Kampfgenossen seiner auf Bearbeitung der begrifflichen Mittel gerichteten Bestrebungen genannt. Eine typisch andersartige kunstgeschichtliche Haltung finden wir aber etwa in Georg Dehios gedankenreichen Ausführungen über »deutsche Kunstgeschichte und deutsche Geschichte« (jetzt Kunsthistorische Aufsätze 1914), die schon in den einleitenden Sätzen für den eigentlichen Sinn der Schnaaseschen »Kulturgeschichte« gegen die Zerschneidung der einheitlichen Kunstentwicklung in 5 nebeneinander herlaufende technische Entwicklungsstränge durch Dohme und seine Mitarbeiter eintrat. Oder in der Kritik, die Heidrich (jetzt »Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte« 1917) an den Prinzipien der Wiener Schule, schließlich Rudolf Kautzsch (Frankfurter Kaiser-Geburtstagsrede 1917) an Wölfflins kunstgeschichtlichen Grundbegriffen selbst übte. Diese Autoren, um nur einige zu nennen, vertreten in verschiedenen Nuancen die von Wölfflin sogenannte »Ausdrucksgeschichte«. Es liegt nahe, zu fragen, ob mit diesen methodologischen und geschichtsphilosophischen Unterschieden nicht eine andere Auffassung des Wesens und der Aufgaben der Kunst Hand in Hand gehe. Und die latente Ästhetik der kulturgeschichtlich gesinnten Kunsthistorie, kaum scharf zu umreißen, in bestimmten Tendenzen jedoch unverkennbar, wäre allerdings einer breiteren Untersuchung würdig. Hier nur einige Andeutungen: Schnaase hat in einer Rezension von Lübkes Geschichte der deutschen Renaissance (Zeitschrift für bildende Kunst IX 1874) u. a. ausgeführt: rein künstlerisch beanspruchten die Bauwerke der deutschen Renaissance geringes Interesse, kulturgeschichtlich aber könne man »durch sie« sehen, welche Aufgaben die Verhältnisse und die Geschichte des deutschen Volkes dabei unbewußt, aber mit Bestimmtheit stellten. Die deutsche Renaissance bleibe zwar an Einheit, Harmonie, Eleganz hinter der italienischen zurück, in der Fruchtbarkeit der Erfindungen, der Frische der Charakteristik aber »spiegele« sie den Reichtum an Individualität und die Tüchtigkeit des deutschen Charakters. Deshalb bedürfe die Kunstgeschichte »zum künstlerischen Motive« der Kenntnis des »Volksgeistes«, wie er sich in den Gesetzen, Sitten und der Literatur »äußere«. Hier finden wir in der einst alle Geisteswissenschaften beherrschenden Lehre vom Volksgeist eine der interessantesten und wesentlichsten Wurzeln der kulturhistorischen Kunstgeschichtschreibung und damit eine ihrer letzten geschichtsphilosophischen Voraussetzungen besonders durchsichtig ausgesprochen. Wie später in allen Geisteswissenschaften die »psychologischen« Wurzeln als die wesentlichsten galten, wie eine ältere Strömung das Wesen der geistigen Objekte vorwiegend aus ihrer nach komparativer Methode gewonnenen völkerpsychologischen Genese zu erkennen glaubte, eine andere vom »Organismus« der Sprache, dem »Organismus« der Sage oder des Staates sprach, oder auch von der »Naturgeschichte« dieser Gebilde — wie noch Wölfflin den Terminus gebraucht —, so zogen in der Blütezeit des Volksgeistbegriffes die Formen der Gesittung ihre Berechtigung aus ihrem nationalen Gehalt. Natürlich kann man nicht sagen, dieses die deutsche Geschichtschreibung in ihrer ganzen Breite beherrschende Prinzip sei heute noch undurchkreuzt, in reiner Form der Mittelpunkt der kulturgeschichtlichen Kunstgeschichtschreibung oder der nahe verwandten Germanistik. Aber wie bei Schnaase unverkennbar die Neigung besteht, das eigentliche Thema der Geschichtschreibung im Volk und seinen geistigen Eigenschaften zu finden, wie unter diesen Gesichtspunkten nicht so sehr die Kunst an sich, als die in ihr sich spiegelnde Eigenart und besondere Zuständlichkeit des auch künstlerisch sich betätigenden Volksgeistes der Gegenstand der Geschichtschreibung ist, so bleibt durch alle Übergänge und Wandlungen vom einheitschaffenden Begriff des Volksgeistes, durch Begriffe der Generation, des Zeitgeistes,

des Volksgefühls, schließlich selbst zu dem einer sich und ihre Stimmung oder Gesinnung ausdrückenden künstlerischen Persönlichkeit, eine nur im Grade sich wandelnde Sublimation der zentralen Idee des Lebens, gegenüber der des Gesetzes zu erkennen. Immer, wo das metaphysische Gefühl den Menschen höher stellt als die Problematik des Werks, oder wo gar seine historische oder individuelle Irrationalität und Unableitbarkeit als Quellpunkt geistiger Werte erscheint — gegenüber der echt rationalistischen Voraussetzung (z. B. Windelband, Logos I, 196): das Individuum — und dies könnte natürlich ebenso vom Volksgeist gesagt werden — dürfe nicht wähnen, als solches eine schöpferische Kraft zu sein, echte Kulturwerte kämen nie aus ihm, sondern nur, soweit es Wohnstätte und Sachwalter übergreifender Vernunftfunktionen sei, das Leben in ihm in Vernunftzusammenhänge emporwachse —, da wird trotz aller Kompromißversuche auch die geschichtsphilosophische und ästhetische Voraussetzung naheliegen: der letzte Wert der Kunst liege in der Symbolisierung einer Weltanschauung, einer inneren Haltung, eines besonderen Geistes, eines Ethos, einer Gesinnung, eines Lebensgefühls, das sich ausdrücke — Begriffe übrigens, deren ins Humane und Profane übersetzter Gehalt die Spuren ihres Ursprungs aus religiösen Auffassungen des Menschen nie völlig verlor — oder die Kunst sei aus ihrer Zeit zu verstehen, oder sie sei groß, wo eine nationale oder persönliche Individualität von packender Macht den richtigen Ausdruck gefunden habe. Fast könnte man die stehende Formel dieser Partei, die Architektur etwa bringe ein epochales Gefühl »zum Ausdruck«, stets ersetzen durch die Redeweise: ein Kunstwerk biete den richtigen Durchblick oder Einblick in schließlich allein interessante seelische Zustände [1]). Und selbstverständlich bleibt diese Konsequenz einer letzten Stellungnahme nicht auf das Gebiet der Kunst beschränkt. Im Gebiete der Rechtswissenschaft wird man schlagende Parallelen finden können. Auch dort hat die Anschauung, das Recht sei eine Funktion des nationalen Lebens im 19. Jahrhundert, ihre historische Fruchtbarkeit erwiesen. Aber wie stark formal denkende Juristen immer wieder den Anspruch des Rechts auf eine eigene Geschichte, auf eine besondere Entwicklung vertreten haben, und gegen die metaphysische Auflösung protestierten, die ein Kulturzweig da sofort erfahren muß, wo er als »Äußerung« einer kulturellen Entwicklung letztlich auf diese reduziert werden kann, so vertritt Wölfflin und die problemgeschichtliche Wiener Schule eine programmatisch formulierte Immanenz der Kunstentwicklung. Denn eben der formale Stilbegriff ist es, der den geistigen Gebilden die feste Kontur gibt, vermöge der sie für den Betrachter innerhalb der allgemeinen Geschichte sichtbar bleiben. Und er verleiht deren eigener Gesetzlichkeit die Konsistenz, welche ihre Entwicklung gegen jede Reduktion auf noch tiefer liegende Bewegungen der geschichtlichen Welt schützt.

Es ist nicht immer ratsam, solche Streitigkeiten auf metaphysischem Boden auszufechten. Und die Philosophen, welche begründete Ansprüche auf diese Betrachtungsweise haben, vergessen nur zu leicht, daß der Geltungsanspruch ihrer abstrakten Entscheidungen erst da rechtskräftig wird, wo sie ein zweiter schöpterischer Akt der Anwendung und Anknüpfung an konkrete Probleme als fruchtbar erwies. Nichtsdestoweniger wird es nützlich sein, auch bei empirischen Unterscheidungen solcher Tendenzen — und selbstverständlich handelt es sich um Tendenzen und nicht um feste Gattungen — ihrer weltanschaulichen Quellpunkte bewußt zu bleiben. Aus ihnen fließen natürlich auch die erkenntnistheoretischen Gegensätze der Wissenschaftslehre. Man wird in der philologisch-historischen Literatur des 19. Jahrhunderts unschwer Vertreter zweier auseinanderstrebender Neigungen ent-

[1]) Der Gegensatz, der innerhalb der hier dem Rationalismus gegenübergestellten Gruppe zwischen den Gegnern und Verehrern der persönlichen Mächte besteht, kann trotz der Heftigkeit seiner Aussprache als rein interner betrachtet werden. Eine Begründung würde hier zu weit führen.

decken, teils alle Akzente des historischen Interessses auf Individuelles und Einzigartiges zu setzen, teils ungeachtet der Einmaligkeit der aufgewiesenen geschichtlichen Tatbestände das Interessanteste derselben in ihrer typischen Struktur zu finden, soweit sie einen Einblick in eine Gesetzlichkeit der menschlichen Natur gewährt. Diese philosophische Einstellung innerhalb einer Betätigung, deren eigentliche Quelle Genialität der Anschauung ist, durch ein Übergewicht des Denkens erzeugt, kann zwar Vertretern jeder historiographischen Tradition eignen, ja die bewußte Einsicht in deren zu überwindende Gegensätze wird immer wieder Versuche von Synthesen erzeugen. Eine natürliche Anziehung aber wird diesen Typus dem Rationalismus und dessen charakteristischster Ausprägung im 19. Jahrhundert: dem Positivismus nähern, dessen Wille die Geschichte zur Wissenschaft zu erheben, dessen Ungenügen am Ertrag der Lebenserfahrung für das historische Verstehen und dessen Bedürfnis nach wissenschaftlichem Erklären und Begreifen, nach allgemeingültiger Beschreibung einst zur Einführung soziologischer und psychologischer Begriffe in die Geschichtschreibung geführt hat und immer wieder zu terminologischen Neuerungen Anstoß gibt. In Heidrichs großer Auseinandersetzung mit Riegl aber finden wir einer solchen Rationalisierung der Kunstgeschichte zu einem deduzierbaren Ablauf zwingender Notwendigkeiten nicht nur eine andere Basierung der Kunst auf Ethos, Lebensgefühl und persönliche Größe gegenübergestellt, nicht allein eine Betonung der Inkommensurabilität der Persönlichkeit, der Freiheit und Lebendigkeit, der Zufälligkeit historischer Ereignisse und Störungen immanenter Abläufe durch äußere Einflüsse der allgemeinen Geschichte, sondern, völlig folgerichtig, auch gegenüber jeder formelhaft exakten Terminologie als des begrifflichen Werkzeuges eines typisierbaren, auf Urteile und Schlüsse more geometrico aufgebauten Verfahrens, ein Lob der realistischen Anschaulichkeit des vorwissenschaftlichen lebendigen Kunsterlebens und Beschreibens. Subjektive Werturteile, traditionelle Epochenbegriffe, persönlicher Einsatz, naiver Eindruck sind dieser Richtung keine Not, sondern eine Tugend. Und wo für die andern — und dies ist eine letzte historiographische Folge dieser Gegensätze — die stilistische Kurven konstruierende Kunstgeschichte im Sinne ihres großen Begründers in ein Lehrgebäude mündet, findet die historische Schule von der Liebe zur Mannigfaltigkeit des wirklichen Lebens nicht minder als von der letzthin religiösen des menschlichen Gehaltes beherrscht, dort eine Vernachlässigung der eigentlichen historischen Kausalitäten.

Geben wir dem Gegensatz der Schulen noch einmal eine Wendung, die zugleich zu Wölfflin zurückführt, so läßt sich leicht durchschauen, daß sein Problem, ob sich die künstlerischen Formen aus »Gesinnungen« ableiten lassen, überhaupt zusammenfällt mit der neuerdings oft aufgeworfenen Frage nach dem Verhältnis von Kunst- und Weltanschauung. Daß Weltanschauungen sich künstlerisch äußern können, und dies ist die Grundvoraussetzung aller Gehaltsästhetik und das wichtigste noch lebendige Erbe der Romantik und des Idealismus, steht außer jedem Zweifel. Fast möchte man sagen: leichter als in wissenschaftlichen Begriffen. Aber gerade Wölfflins im geprägten Stoff wohl fundierte Position erweckt den wesentlichen Zweifel, ob sich bei diesen Analysen der Gewinn auf Philosophie und Kunst gleich verteile. Der Gedanke liegt zwar nahe, in reiner Linearität und Tektonik ohne weiteres den Ausdruck archaischer oder sittlicher Strenge, in ästhetischer Klarheit oder bewußter Unklarheit und Liebe zum Halbdunkel, Grenzenlosen usw. unmittelbare Spiegelungen weltanschaulicher Haltungen erkennen zu wollen. Man könnte sagen, die Kunst wende diese letzten ethischen und metaphysischen Forderungen ins Bildnerische, wobei den formal ästhetischen Problemen noch immer genug Eigenbedeutung bliebe. Hermann Nohl hat in feinsinnigen Beobachtungen (Weltanschauungen der Malerei 1908) insbesondere in der Stellung der Figur in Raum und Rahmen malerische Bekundungen der

drei typischen, von Dilthey auf Formeln gebrachte Weltanschauungen des Idealismus der Freiheit, des Pantheismus, des Naturalismus zu erkennen geglaubt, und diese Betrachtungsweise braucht durchaus nicht auf die Malerei beschränkt zu bleiben. Andere haben stilistische Momente direkt aus sozialen Bedingungen hergeleitet. All dies aber liegt diesseits der bedeutsamen Schritte, die Wölfflin von »Renaissance und Barock« zur »klassischen Kunst« machte. Somit allerdings respektabel genug innerhalb großer ästhetischer Traditionen. Aber ganz unabhängig von deren letzter philosophischer Würde und von den Zugeständnissen, die ihr auch Wölfflins neues Buch in der ausgesprochenen Fundierung des Stilwandels im dekorativen Geschmack, sehr bedeutungsvoll aber in seinem Schlußabschnitt macht, wo die Angelegenheiten des Geschmacks als bedingend und bedingt einbezogen werden in das ganze Weltbild eines Volkes, — Zugeständnissen, welchen die Hypothese einer parallelen Entwicklung der andern Künste nicht entgegensteht und die schließlich nur durch die logisch allerdings konträre Theorie der Periodizität kompensiert werden —, so ginge doch ein wesentlicher Ertrag seiner Arbeit für die Ästhetik und Kunstgeschichte verloren, wollte man wie bisher den Schritt vom Weltbild zur Kunstform mit der auch in der neuesten Literatur sehr verbreiteten Übereile machen. Und alle Polemik gegen Wölfflin, die seine Intentionen überhaupt nicht begreift, verkürzt den selbständigen Bildungsanspruch des Gesichtes, das Dürer unbeschadet seiner religiösen Haltung »als alleredelst Sinn« gepriesen hat. Da sich die Kunstphilosophie stets von neuem am Wesen derKunst orientieren wird und eine der tiefsten Lehren der Geschichte — einem starren Logizismus unbegreiflich — die ist, daß mit dem kontinuierlichen Abwandeln gleichbenannter schöpferischer Wesenheiten auch deren letzter Kern sich leise und gleichsam in einer andern Übersetzung mitwandle, so bleibt noch immer die Frage offen, ob es nicht etwa die Wahl der historischen Epoche ist, die Wölfflin berechtigt, hier den artistischen Motiven eine Dynamik zu geben, welche ihnen in andern Zeiten nicht in dem Maße zukam? Haben doch die Vertreter des gegnerischen Standpunktes ihr Bestes an mittelalterlicher Kunst gelernt. Denn letzten Grundes sind unsere Definitionen und Werthaltungen doch nur unser Dank an die geistigen Mächte, aus denen uns die bestimmenden Elemente unserer Bildung zuflossen.

Neben Wölfflins großartigem Beitrag zur Philosophie der Geschichte stellt sich Tietzes Buch als Wissenschaftslehre. Zwar hat auch Wölfflin zunächst nur kunstgeschichtliche »Grundbegriffe« darstellen wollen, eindeutige Formeln, die kunstgeschichtliche Bewegung zu umspannen, nicht etwa eine Kunstgeschichte zu schreiben beabsichtigt. Sie hätte, sicher nicht ohne breitere Erörterungen der modernen »Gesinnung« und der modernen »Schönheit«, Schritt für Schritt die Entwicklung des modernen Sehens verfolgt. Wölfflins Vorwort deutet an, weshalb dies Buch noch nicht geschrieben wurde. Immerhin sind bei ihm die theoretischen Probleme mehr latent gelöst als in logischer Form expliziert, Auseinandersetzungen mit den Fachgenossen gänzlich vermieden. Diese nehmen bei Tietze einen um so breiteren Raum ein. Seiner erstaunlichen Belesenheit sind wenig prinzipielle Erörterungen entgangen. Seine Darstellung umfaßt die methodologischen Probleme in ihrer ganzen Breite. Auch in dem oben behandelten großen Streit um die πρώτη οὐσία des künstlerischen Lebens verficht er einen scharfsinnig erdachten Standpunkt. Von ihm aus versucht er die Widersprüche, welche die Einführung formalistischer, problemgeschichtlicher und entwicklungsgeschichtlicher Fragestellungen in die trotz Winckelmann vor allem mit Bildungswerten der historischen Schule gesättigte Kunstgeschichte hineintrug, durch einen interessanten Kompromiß, zum Teil durch eine, wenn auch nicht ganz entschiedene, erkenntnis-

theoretische Wendung zu lösen. Von Riegl, Wickhoff, Dvořák herkommend, in den Ein stellungen auf »Kunstwollen«, »Stilgeschichte«, »Gleichwertigkeit der Epochen« aufgewachsen, und ebenso mit positivistischen, auf exakte Begriffsbildung, Typisierung, Periodizität gerichteten Tendenzen vertraut, als zu den streng philologisch-historischen Grundsätzen der Wiener Schule erzogen, haben die letzteren — trotz der Vorführung der aufmerksam herangezogenen ästhetischen Literatur, und vielleicht nicht ohne nachträgliche Verstärkung durch Heidrich — in dem Buche die Oberhand gewonnen. Wo Riegl und Wickhoff rationalisieren, periodisieren, rythmisieren, Parallelen ziehen, Nationalcharaktere substituieren, werden sie korrigiert. Selbst die scheinbar exaktesten Begriffe »optisch« und »haptisch« als relativ zum Kunstwollen der Gegenwart erkannt, von dem Begriffe der Naturwahrheit zu schweigen. Tietze geht aber mit der historischen Schule nicht bis zu der Konsequenz, aus der Not der Subjektivität eine Tugend zu machen. Die Betonung des komplizierten Charakters des Kunstwerks, in dessen Begriff er die Gesetzlichkeit einer Problementwicklung wie auch die unendliche Fülle und Irrationalität des Lebens selbst hineinnimmt, ermöglicht ihm ebenso die kulturgeschichtliche als die problemgeschichtliche Methode in ihrem wissenschaftlichen Charakter zu würdigen. Indem er so, um seinen nicht leicht durchschaubaren Standpunkt auf eine knappe Formel zu bringen, ein positivistisches Ideal der Wissenschaftlichkeit mit romantischen Überzeugungen von der Subjektivität aller Ästhetik und der begrifflichen Unausschöpfbarkeit des Lebens und des Kunstwerkes kombiniert, umschließt sein zentraler Begriff des Kunstwollens, als des eigentlichen Gegenstandes der Kunstgeschichte, ein ganzes System von Dilemmen. Das Kunstwollen, gegenüber Riegl weit über bewußte Absichten der Künstler erweitert, ist ihm der Inbegriff aller in Kunstwerken einer Zeit niedergelegten Intentionen. Seine Einheitlichkeit aber wird als nachträgliche Abstraktion aufgefaßt, die erst ein weiter historischer Abstand ermöglicht, und welche andrerseits der Historie erst durch die einzige und unumgängliche Brücke eines lebendigen, d. h. an gegenwärtiger Kunst genährten Kunstverständnisses zugänglich wird. Woraus, um die Quellpunkte der Schwierigkeiten nochmals freizulegen, einmal ein Widerspruch entsteht zwischen der unabwendbaren Subjektivität des ästhetischen Urteils, das je lebendiger desto einseitiger ist, und der Forderung historischer Objektivität, deren Erfüllung schließlich zur Ruhe des Friedhofs führte; sodann zwischen der notwendigen Abstraktion der problemgeschichtlichen Auffassung und der Gewissenspflicht, der ganzen historischen Fülle gerecht zu werden. Widersprüche, deren Ausgleich logisch unmöglich, die approximativ zu lösende praktische Aufgabe der Kunstgeschichte darstellt. Aus dieser Auffassung aber entwickelt sich ein sehr lebendiger Begriff der Kunstgeschichtschreibung, welche, ohne die Absichten höchster Objektivität aufzugeben, dadurch, daß sie selbst in die fortschreitende Geschichte der Kunst hineingestellt wird, der ständigen Bewegung, auch des wissenschaftlichen Lebens, sich bewußt bleibt. Die Neuerwerbung des Alten hat für diese Wissenschaft keine Grenzen, neue Folgen für die Gegenwart verrücken das Bild der historischen Entwicklung (S. 56), so daß sich die Aufgabe der historischen Wissenschaft in einem fortlaufenden Kompromiß der ästhetischen Grundanschauungen mit dem feststellbaren Kunstwollen der Vergangenheit (464) mittels einer stets sich vollendenden, nie vollendeten Präzisierung des Stilbegriffs (412) darstellt. Das Kunstwerk, dessen Komplexität Tietze stark betont und vielfach in seinem eigentümlichen Doppelcharakter durch die Polarität seiner individuellen und sozialen, inhaltlichen und formalen, naturalistischen und stilisierenden, heterogenen und eigengesetzlichen Momente charakterisiert, geht nicht allein durch seine formalen Eigenschaften in die Problemgeschichte ein; es nimmt mit jedem seiner Elemente, mögen sie rein artistisch oder geistig gemütlicher Art sein,

läßt sich nur ihre Bedeutung für die Gestaltung des Kunstwerks erweisen, an irgendeiner besonderen Problementwicklung teil. So illustriert jedes Kunstwerk die Phase einer ikonographischen Entwicklung, eine bestimmte Stelle im Werden der Komposition, ein Stück Raumproblem, ein Farbenproblem usw. Durch diese historische Bewertung der Ausdrucksprobleme aber, deren Sonderentwicklung, mag immer auch sie nach einer überindividuellen Logik verlaufen, die große formale Hauptentwicklung verdunkelt, schafft sich Tietze ein beträchtliches Gegengewicht gegenüber den Einseitigkeiten der auswählenden und abstrahierenden Stilgeschichte, die durch Bildung immanenter Reihen und durch Auslese repräsentativer Erscheinungen, durch Interpolationen und vereinfachende Fiktionen der unabsehbaren Wirklichkeit des tatsächlichen Verlaufes nicht gerecht wird.

Leider sind diese Grundüberzeugungen mehr über die Ausführungen seines umfangreichen Werkes ausgestreut, als systematisch formuliert.

Sein Bestreben, getreu den Traditionen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, einen spezifisch historischen Standpunkt zu vertreten, verführte Tietze bei der Anlage seines Buches zu engstem Anschluß an Bernheims überschätztes »Lehrbuch der historischen Methode«. Auf den Irrtum, die Historiker um ihres Namens willen für die vorzugsweise berufenen Repräsentanten historischen Denkens zu halten, soll hier nicht eingegangen werden. Hätte aber Tietze, dem Charakter der Kunst als eines geistigen Gebildes nachgehend, engeren Anschluß an die Prinzipien der Literatur-, Religions-, ja Staats- und Wirtschaftsgeschichte, besonders aber der historischen Sprachwissenschaft gesucht, so hätte die Anlage seines Buches eine wesentlich andere Struktur bekommen.

So gliedert sich das Buch in 6 Kapitel, welche sich schließlich am kürzesten durch ihre Überschriften charakterisieren. Das erste hat den Begriff und das Wesen der Kunstgeschichte zum Gegenstand und zerfällt wieder in 7 Paragraphen von mehreren Unterabteilungen. Sie erörtern den Begriff der Kunstgeschichte, die Entwicklung des Begriffs der Kunstgeschichte, Begrenzung des Stoffs, Einteilung des Stoffs, Verhältnis der Kunstgeschichte zu andern Wissenschaften, und zwar Ästhetik, Geschichte, Philologie, Naturwissenschaft, das Verhältnis der Kunstgeschichte zu Kunst und nochmals Wesen und Aufgabe der Kunstgeschichte. Die Paragraphen des zweiten Kapitels, »Methodologie« betitelt, behandeln ein weiteres Mal die Eigenart der kunsthistorischen Methode. Das dritte Kapitel stellt die Quellenkunde dar: »mittelbare«, »ungewollte«, »gewollte«, »mündliche«, »schriftliche«, »bildliche«. Sein für uns wesentlichster, aber durchaus nicht umfänglichster Teil behandelt die Denkmäler: 1. »ungewollte«, 2. »gewollte«, und zwar a) ihre Ikonographie, b) ihre Formalanalyse. Das 4. Kapitel »Kritik« die mittelbaren, dann die unmittelbaren Quellen, nach Prüfung der Echtheit die Bestimmung der Denkmäler (Stilkritik) a) Entstehungszeit, b) Entstehungsort, c) Bestimmung des Urhebers, d) Bestimmung des Abhängigkeitsverhältnisses. Kapitel 5: »Auffassung«. § 1. »Interpretation« 1. der Traditionen, 2. der Denkmäler, a) ikonographische, b) formale Interpretation, 1. I. aus der Verbindung von Denkmälern mit andern Quellen, 2. I. aus der künstlerischen Gesamttendenz, 3. I. ganzer Zusammenhänge durch andere Zusammenhänge (komparative Methode). § 2. »Konstruktion der Zusammenhänge (Kombination)«. § 3. »Reproduktion und Phantasie«. § 4. »Auffassung der allgemeinen Faktoren«. 1. Rasse und Milieu: a) die physischen Faktoren, b) das kulturelle Milieu, 2. die psychischen Faktoren. § 5. »Wesen der Auffassung (Objektivität und Subjektivität)«. 6. Kapitel: »Darstellung«.

Die Folge dieser scheinbaren Systematik ist die, daß sie einmal zu Wiederholungen unbedingt nötigt. Wie schon die Kapitelüberschriften, aber auch die zahlreichen Verweise auf frühere Erörterungen in den späteren Kapiteln beweisen. Daß andrerseits derjenige,

welcher sich nach der Lektüre des überaus inhaltsvollen Werkes interessanter Erörterungen erinnert: über Geschichte der kunsthistorischen Terminologie, über die Geschichte der Ästhetik und ihre Abhängigkeit vom lebendigen Kunstwollen ihrer Zeit, über Historismus, über Naturalismus, über Erklärungsversuche des Stilwandels, über Nationalcharaktere und nationale Kunst, über Stetigkeit und eindeutige entwicklungsgeschichtliche Bestimmtheit des Kunstwerkes als logische Voraussetzung der Kunstgeschichte, über den Gegensatz idiographischer und generalisierender Methoden u. a. m., daß der Leser schließlich vergebens sich bemüht, diese Stellen wieder aufzufinden. Denn leider fehlt auch ein Sachregister. Ja, daß selbst die grundlegenden Ausführungen über den Doppelcharakter der Kunst, über Kunstwollen und Zeitstil, über Immanenz u. a., zumal sie über das ganze Buch zerstreut sind, oft nur durch einen glücklichen Zufall wieder entdeckt werden. Demgegenüber will es wenig besagen, daß z. B. die heftige Polemik gegen den Begriff der Kunstwissenschaft mit einiger Wahrscheinlichkeit unter dem Titel »Begriff der Kunstgeschichte« zu suchen ist, aber weshalb nicht auch unter »Wesen und Aufgabe« oder »Eigenart der kunsthistorischen Methode«?, daß die Polemik gegen den Volksgeistbegriff im Abschnitt über physische Faktoren sich findet, Ausführungen über Typen stilistischer Verwandtschaft unter »Kombination«, Erörterungen über verschiedene Periodizitätstheorien, im § »Einteilung der Kunstgeschichte« und im Abschnitt »Das Verhältnis zur Naturwissenschaft« usw. Wiewohl hier zuletzt bezweifelt werden soll, daß es nützlich war, auch einmal den Quellenwert der mittelbaren Tradition zur Kunstgeschichte, wie überhaupt deren Methodik, darzustellen, so kann doch der Eindruck kaum abgewiesen werden, daß oft weniger mehr gewesen wäre. Daß hier, wenn nicht Schnitte, so mindestens Konturen fehlen, daß der fast verwirrende Reichtum feiner Beobachtungen zur Sache wie zur Literaur, wenn nicht einer Beschränkung und Konzentration auf wichtiges, mindestens einer strafferen Gliederung und vereinfachenden Gruppierung bedurfte, auch die bemerkenswerten prinzipiellen Ergebnisse erst durch eine sicherere und klarere Fragestellung ihren systematischen Ort fänden. Schon über Wert und Verhältnis von Methodik und Methodologie scheint mir keine endgültige Klarheit vorhanden zu sein. Behandelt die erstere rein Handwerkliches, soweit dessen Handhabung nicht offenkundig die Funktion der philosophischen Schwester ist, so braucht nach den vorangegangenen Darstellungen kaum angedeutet zu werden, welche Probleme unter dem Titel Methodologie meist nur terminologisch verkleidet sind. Denn letzten Endes vertreten Ausführungen über geisteswissenschaftliche Methoden, selbst, wo sie erkenntnistheoretisch formuliert werden, immer und vor allem allgemeine Anschauungen über die Natur des objektiven Geistes. Wer etwa seine »Methode« »psychologisch« nennt, wird dessen Zentrum in den seelischen Ursprüngen sehen, nennt man seine Methode »rational«, so gilt der Geist als ein Vernunftgebilde, ist sie »hermeneutisch«, so wird seine Mannigfaltigkeit betont. Spricht man schließlich von »historischer« Methode, so ist der Geist als ein historisches Gebilde aufgefaßt, das nur aus seiner Geschichte zu begreifen sei. Und an diese Bedeutung nachdrücklich zu erinnern, bietet Tietze allen Anlaß. Es ist heute beliebt, den gesetzlichen Einsichten in die Natur der geistig-gesellschaftlichen Welt als historischen Gegenpol ein geistloses Häufen antiquarischer Tatsachen gegenüberzustellen. Damit übersieht man jedoch ein Phänomen, das den Titel des »Historismus« in einem viel tieferen Sinne verdient, nämlich die Struktur der älteren Systeme, die sich einst ausdrücklich etwa Rechtsphilosophie oder Wirtschaftslehre »aus geschichtlichem Standpunkt« nannten, d. h. man vergißt die Struktur von Wissenschaften mit spezifisch theoretischen Ansprüchen, welche dieselbe aber, gemäß der Struktur ihres Gegenstandes, nur historisch zu befriedigen vermögen. Entsprechend den bedeutenden romantischen Gedanken, daß die Philosophie eine Geschichte des Menschen,

die Geschichte die Philosophie des Menschengeschlechtes sei; daß die Welt kein System, sondern eine Geschichte wäre. Denn diese Einsicht ist es, der Tietzes Polemik gegen die neuen Gebilde einer »Kunstwissenschaft« am nächsten kommt, wie überhaupt die Voraussetzung, daß der Geist ein historisches Gebilde sei, der Praxis der Philologen im weiteren Sinne nie verloren gegangen ist und zu den lebenspendenden Prinzipien aller Geschichtswissenschaft gehört. Leider aber entglitt dieser Gedanke den historischen Methodologien, zumal wohl meist eine gewisse rationalistische Neigung den Historiker dazu treibt, gerade die Methodologie seines Faches zu bearbeiten. Und dies ist das wesentlichste Verdienst Tietzes, durch seinen engen und philosophisch entsagungsvollen Anschluß an das konkrete Verfahren seines Fachs, dessen historischen Charakter mit Entschiedenheit wieder erkannt zu haben. Einer Polemik gegen den Begriff der Kunstwissenschaft als solcher. bei Tietze wohl zum Teil aus lokalen und individuellen Stimmungen geboren, hätte es deshalb nicht bedurft, denn alles, was Tietze etwa über den Doppelcharakter der Kunst zu sagen hat, ist Kunstwissenschaft, wenn auch historisch gerichtete. Wie jede vollendete Kunstgeschichte eine historische Ästhetik enthält. Hätte sich in Tietzes Buch das klare Bewußtsein, daß latente Anschauungen vom Wesen der Kunst die innere Form der Geschichtschreibungen ausmachen, schlichter mit der Intuition verbunden, daß der Geist der historischen Schule, den er in dankenswertester Weise zur Klarheit über sich selbst zu bringen wußte, neben den Ergebnissen der theoretischen Kunstwissenschaft wohl bestehen kann, hätte er dann von diesem Gesichtspunkte aus, in um so gründlicherer Auseinandersetzung mit wenigen, aber großen Standpunkten einer Geschichte der kunstgeschichtlichen Methoden, eine breite Explikation der eigenen Prinzipien im besonderen, der Wiener im allgemeinen, eingefügt, so wäre der Gehalt des Buches derselbe geblieben, die Form hätte außerordentlich gewonnen. Aber schließlich wäre es ungerecht, der reichen Anregung und Belehrung, die dieses erste Werk seiner Art jedem methodologisch Interessierten zu bieten vermag, ohne Dank zu gedenken. Nur sei der Wunsch nach einer späteren Bearbeitung der ersten Kapitel, einem Sachregister und einer Anordnung der Literatur in übersichtlichen Bibliographien ausgesprochen.

Aus umfangreichen Besprechungen Wölfflins und Tietzes setzt sich das 3. vorliegende Buch zusammen: Oskar Wulffs Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst. Hier finden wir leider einige kleine Schwächen Tietzes in hochgesteigerter Form. Eine seltsame Mischung von scharfer Ablehnung und kompilatorischer Konzilianz, die dem Standpunkte da und dort einen leise schwankenden Charakter gibt. Eine neben Wölfflins großartiger Sachlichkeit doppelt unerfreuliche, rein literarische Einstellung, die Wulff eigentlich bedauern läßt, daß es Wölfflin in den »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen«, statt eigene Anschauungen zu entwickeln, nicht vorzog, sich breit mit andern Theoretikern auseinanderzusetzen. Was Wulff allerdings nachholt. Er widmet seine Arbeit August Schmarsow, als dem Bahnbrecher der systematischen Kunstwissenschaft und möchte damit, einer wissenschaftlichen Dankespflicht Genüge leistend, den Ertrag der »fruchtbarsten, noch lange nicht ihrer Bedeutung nach ausgeschöpften Geistesarbeit« des Leipziger Kunsthistorikers dem gelehrten Bewußtsein retten. Diese neue Wissenschaft gilt es für Wulff durch engsten Anschluß an die »moderne« Psychologie und Soziologie zwischen Szylla und Charybdis einer »formalistischen« und »pseudoästhetischen Systematik« einerseits, der »historischen Zwangsjacke« (?) andrerseits hindurchzusteuern. Wie ihm dies gelang, davon möge sein Diagramm einen Vorgeschmack geben, das auf S. 128 das System der gesamten Kunstwissenschaft auf 6 Oblätchen demonstriert. Wie sehr man andere Verdienste des Leipziger Kunsthistorikers würdigen mag, bei diesem Enkelkind seiner philo-

sophischen Neigungen wird man sich häufig nicht ohne Schmunzeln einer Rezension Wickhoffs erinnern, der, durch eine ältere Schrift Schmarsows belehrt, daß schon im Wurm, der sich seinen Weg in das Häuschen des Apfels bahnt, die Anfänge einer Betätigung des Raumwillens als der lebendigen Seele der architektonischen Gestaltung lägen, das Buch mit einer bösen Bemerkung zuklappte. Auch heute noch, nachdem es öfter vorgekommen, daß die Kunstgeschichtschreibung, ihrer großen Gehalte unbewußt, wissenschaftliche Mäntelchen von viel unentwickelteren Wissenschaften glaubte entleihen zu müssen, dürfte die Geduld manches Kunsthistorikers, dem nicht die Erfüllung irgendeines akademischen Spezialinteresses, sondern Förderung seiner dringlichsten Bedürfnisse versprochen wurde, auf eine harte Probe gestellt sein, wenn er folgende Erörterung der ästhetischen Elementargefühle S. 24 f. findet: »Über den Ursprung dieser »halb logischen, halb sinnlichen Komplikationsgefühle«, deren Geltung im Sinne einer übergreifenden Ordnung quantitativer und qualitativer Beziehungen sich auf verschiedene Sinnesgebiete und damit sowohl auf die innere Erfahrung des Zeitsinns wie die äußere des Raumsinns erstreckt, gehen die Anschauungen der Psychologen und Ästhetiker im einzelnen noch mehrfach auseinander (sic!), wenngleich sie allgemein mit Schmarsow darin einig sind, daß dieselben ihre Wurzel in der psycho-physischen Organisation des Menschen haben. Ihr gemeinsamer Wurzelboden ist dann wohl in den kinästhetischen Körpergefühlen zu erkennen. Die Entstehung des optischen Symmetriegefühls aus dem Gleichgewichtsgefühl der Ruhestellung, dem auch der Bewegungsapparat des Sehorgans (bzw. der Augenmuskeln) automatisch untergeordnet ist, und der Möglichkeit bilateraler Tast- und Greifbewegungen, mittels deren auch der Blindgeborene es gewinnt, dürfte einer psychogenetischen Erklärung keine Schwierigkeiten bieten.« Wie weit ist es von diesem Blindgeborenen zu Dürer und Rembrandt! Nun kann gar nicht geleugnet werden, daß der anerkannte Kunsthistoriker, insbesondere im zweiten Teile des Buches, eine ganze Reihe lesenswerter Bemerkungen über prinzipielle Fragen macht, die Gesamthaltung des Buches in ihrer seltsam klassifikatorischen Art, ihrer tautologischen Definitionssucht, ihrer terminologischen Eitelkeit und Pedanterie, ihrer rein literarischen Einstellung ist schwer erträglich

Der Inhalt ist etwa folgender: Nach einer kurzen Charakteristik Tietzes und Wölfflins gegen den durch das ganze Buch hindurch kräftig und stereotyp das größere Verdienst Schmarsows und der Vorwurf mangelnder Fühlung zu den »Ergebnissen« der neueren Psychologie ausgespielt werden, beginnt auf S. 12 eine Darstellung der Schmarsowschen Systematik. Kunst ist schöpferische Auseinandersetzung mit der Welt. Ausdrucksfähigkeit bildet den Urquell alles Kunstschaffens. In der gleichbleibenden menschlichen Organisation liegt dessen Zweiteilung in zeitlich-musische und räumlich-bildliche Künste begründet. In der Natur der menschlichen Psyche wurzeln auch die sogenannten ästhetischen Elementargefühle: Rhythmus, Proportion, Symmetrie. Sie werden von Schmarsow einerseits aus den rhythmischen Lebensfunktionen (Herzschlag, Atmung, Gang), andrerseits von dem bilateralen (symmetrischen) Bau des menschlichen Körpers abgeleitet. Nicht minder hängt eine Grundvoraussetzung aller bildnerischen und architektonischen Gestaltung: die dreidimensionale Raumanschauung, mit den allgemeinen Lebensgefühlen des Menschen zusammen. Der Vertikale entspricht unser Gefühl der Selbstbehauptung und Freiheit, der Horizontale das Bewußtsein unserer körperlichen Ausdehnung und der Berührung mit der Außenwelt, der Tiefenachse die Erfahrung aller räumlichen Fortbewegung und Ortsveränderung, wobei die Bedeutung dieser Grundrichtungen als Dominanten der Plastik, Malerei und Architektur bereits erkennbar wird. Der verschiedene Anteil des Tastsinns und Gesichtssinns an der raumsinnlichen Auffassung der Umwelt führt weiterhin zu einer neuen Spaltung ihres Be-

griffs. Diese künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt läßt sich nun durch die engere Bestimmung ergänzen, daß sich das Ausdrucksverlangen allemal auf die Vergegenwärtigung einer Phantasievorstellung richtet. Die Phantasie, deren reproduktiver Charakter stark betont wird, begründet wieder durch ihre beiden Richtungen, der nach Ribot charakterisierten »anschaulichen« und »schweifenden« Einbildungskraft, von denen die erste wesentlich gegenständlich, die zweite lyrisch-expressionistisch sich betätigt, zwei gegensätzliche Grundrichtungen der bildenden Kunst, eine »imitative« und eine »dynamische«, deren Unterscheidung übrigens, wie Wulff selbst S. 22 zugibt, die neuere Kunstanalyse auch unabhängig von Ribots Psychologie nahegekommen war. Aber auch die Psychologie der Phantasie genügt nicht, die Ästhetik zu begründen. Zur Abgrenzung gegen andere Phantasievorstellungen bedarf es der weiteren ergänzenden Bestimmungen, daß die Reproduktion der Phantasievorstellungen durchweg an sinnlichen Trägern, und zwar gesetzlich nach Formprinzipien, in Erscheinung treten. Auch hier bestätigte die neuere Psychologie Schmarsows Analyse der ästhetischen Elementargefühle. Auf diesen »baut sich also eine übergreifende Ordnung auf, in die der reproduktive Stoff der verschiedenen Sinnesqualitäten wie in eine Form gleichsam eingefüllt wird« (S. 26), wobei Wulff den mathematischen Charakter dieser Ordnung etwas flüchtig an frühere Bestimmungen anknüpft. Diese Elementargefühle bilden ein »abstraktes Formprinzip«, und gegenüber den reproduktiven und »qualitativen« Gestaltungsprinzipien als »quantitativer« Pol einen zweiten Grundfaktor alles Kunstschaffens. Psychologisch definiert (98) ist also nach Wulff »Kunst (als subjektive Tätigkeit) jede rhythmisch (beziehungsweise quantitativ) geregelte (rein affektive) reproduktive Phantasiegestaltung. Demnach ist ein Kunstwerk jedes durch Darstellung oder Herstellung aus ihr hervorgehende Gebilde und Kunst (als Erzeugnis menschlicher Kulturarbeit) die Gesamtheit der dadurch (in beständiger Wechselwirkung aufeinander) entstehenden künstlerischen Schöpfungen«.

Diese »neue Einsicht« (29) gibt die Möglichkeit, das Reich der Kunst in Einzelgebiete zu gliedern. Je nach dem Mischungsverhältnis und Überwiegen des einen der polaren Faktoren über den andern nimmt innerhalb der musischen Künste Musik den einen, Dichtkunst den andern Halbkreis ein, gliedern sich die bildenden Künste in Bau- und Zierkunst auf der einen, darstellende Künste auf der andern Seite. Dank dem schon oben erwähnten Ursprung der dreidimensionalen Raumanschauung und der Einbeziehung sämtlicher ästhetischer Elementargefühle in das Formprinzip der bildenden Kunst ergibt sich, je nach Überwiegen der einen oder andern Dominante und ihrer adäquaten oder ungleichwertigen Erfüllung eine vielfach sich spaltende Systematik der Künste.

Sie bildet nun das Prokrustesbett, in welches Wölfflins Grundbegriffe ohne jede einfühlende Rücksicht auf ihre eigentliche Struktur »kritisch« gepreßt werden: »teils zu allgemein oder zu unbestimmt«, »teils zu eng gefaßt oder nur durch Zerlegung von Oberbegriffen gewonnen«, beugen sie nach Wulffs Meinung schließlich die Tatsachen, statt sich ihnen anzupassen, und fallen, soweit sie brauchbar sind, mit den älteren Kategorien des Plastischen, Malerischen, Tektonischen zusammen, wie sie Schmarsow und nach ihm Wulff mit Hilfe der neueren Psychologie vervollkommnet haben (78). Immerhin ist Wölfflins Begriffen nicht jeder Wert abzusprechen, enthalten sie doch »potentielle Anschauung — siehe Mach, Erkenntnis und Irrtum S. 112 und 132 ff. (!) — und vermögen daher Wirkungen aufzudecken«.

Indem nun Wulff seiner Methode, »einzelnen Künsten ihre eigentümlichen Wirkungen abzufragen und in diesen einem richtungweisenden Gestaltungsprinzip nachzuspüren«, das sich auf den Antrieb klar erkennbarer psychischer Kräfte zurückführen läßt, entspricht,

gelangt er zu den Kategorien des Plastischen (36), Malerischen (40) und dem reliefmäßigen Gestaltungsprinzip als Konstituenten der bildenden Künste im engeren Sinne, während das Lineare Wölfflins als inadäquate, bloß optische Erfüllung des Plastischen in dessen Begriff mit eingezogen wird; schließlich zur Kategorie des Tektonischen als Gestaltungsprinzip der Baukünste (47), neben welcher die Begriffe des Dekorativen und Ornamentalen, z. T. in Auseinandersetzung mit Cohn-Wiener gewonnen, als die beiden zwar nicht polar, aber empirisch entgegengesetzten Seiten der Zierkunst erscheinen. Wölfflins Begriff des Dekorativen, als weiteste, spezifisch künstlerische Kategorie dem Imitativen gegenübergestellt, wird völlig abgelehnt. »Einheit und Vielheit« als ganz allgemeine künstlerische Prinzipien bezeichnet (56 f.), »Klarheit und Unklarheit« nicht in den begrifflichen Schubfächern untergebracht. Da die jeweilig dominierende Kunstgattung bei Schmarsow zugleich die historische Periodisierung bestimmt, vermögen diese Klassifikationen auch die Funktion der historischen Stilbegriffe zu erfüllen, um zuletzt von einer Theorie der bildenden Künste gekrönt zu werden, deren Darstellung als systematische Lehre von der Baukunst, Plastik, Reliefkunst, künstlerischen Farbgebung, vom Vorstellungsgehalt der Kunst, einer psychologischen Theorie der Komposition usw. in ein genetisches System als notwendiger Grundlage aller Kunstgeschichte mündet. Wird sich, nebenbei bemerkt, Strzygowski nicht beklagen, Wulff habe seine Bemühungen um eine systematische Kunstwissenschaft nicht anders vernachlässigt als andere die Schmarsows?

Ein letztes Verständnis der künstlerischen Kategorien aber wird erst erreicht, wenn sie auf Typen der differentiellen Psychologie reduziert sind, deren Resultate Wölfflin nicht für sich fruchtbar zu machen verstand. Denn im Plastiker entdeckt Wulff den Repräsentanten eines »visuell-motorischen Typus«, »den die differentielle Psychologie als eigenartige Begabungsrichtung festgestellt hat« (38); während die Leistungen der Maler aus einer rein »visuellen« Gesichtssinnesbegabung ein tieferes Verständnis erhalten (S. 43); der Reliefkünstler sich hauptsächlich durch eine Vermischung der reinen Gesichtssinneserlebnisse mit kinästhetischen und Tastempfindungen auszeichnet (44); endlich die »schöpferische Gestaltungskraft des Baumeisters« bei den vorwiegend »visuell-sensorisch-motorischen« Typen zu suchen sein wird (49). Man sieht, was für ein Künstler man ist, hängt hauptsächlich davon ab, was man für ein Mensch ist! Die Polarität des Plastischen und Malerischen wird ausdrücklich als auf relativ gegensätzlichen individuellen Anschauungsweisen beruhend »sichergestellt«; zu zeigen, wie aus dem Gegensatz der individuellen Begabungstypen Kunstrichtungen und Stilphasen entspringen, ausdrücklich als Aufgabe bezeichnet (43). Ja die Darstellung erhebt sich zur Formulierung eines »von der Wissenschaft bisher noch nicht klar erfaßten« »Kausalgesetzes der Doppelströmung« (64 ff.) und zum Erweis der Geltung des »Gesetzes von der Gabelung der Wirkung für die Pendelbewegung des allgemeinen Entwicklungsganges« (S. 90 und S. 70)! Der Ablauf der Kunstentwicklung also resultiert aus dem Kampf der verschiedenen zeitlosen psychischen Begabungstypen der unter wechselnden kulturhistorischen Bedingungen in Stoß und Gegenstoß den, übrigens stets imitativen, Fortschritt mit sich führt. Die Kunstgeschichte stellt sich (70) demnach »als eine zwischen den parallelen Richtungen der individuellen Begabungstypen fortlaufende unregelmäßige Wellenlinie dar, die sich — allerdings — anfangs eine längere Strecke der Seite der plastischen Anschauungsweise enger anschließt«, um erst später mit der »zunehmenden Vergeistigung des Weltbildes« sich mehr der malerischen Richtung zu nähern, welche sowohl »größere Erfindungskraft« (64) als »größere Mitarbeit des Verstandes« (65) erfordert. Da aber die zeitlose Einheit der psychophysischen Organisation auch weiterhin die seelischen Sinnesanlagen nicht aussterben läßt, auf deren Reproduktionstendenzen die zeitweise ver-

drängten Richtungen des künstlerischen Schaffens beruhen, während führende Individuen des andern Typs im Kampfe mit hemmenden Mächten der Tradition Perioden ihres Begabungsfeldes inaugurieren, entsteht eine Doppelströmung, während der die überwundenen Richtungen in verborgenen Schulzusammenhängen weiterlaufen, die sich »selbst an lückenhaften, kunstgeschichtlichen Tatbeständen noch durch manche Zeiträume verfolgen« lassen. Das periodische Pendeln der sich gabelnden Richtungen aber kommt wieder, während in logischer Aufeinanderfolge kürzere genetische Reihen sich ablösen, innerhalb deren gewisse Aufgaben ihre folgerichtige Lösung finden, dem allgemeinen, technisch-künstlerischen Fortschritt zugute. Das Warum desselben ist aber für Wulff immer — denn das Sehen als solches erscheint ihm zu allen Zeiten gleich — nur durch die Triebkraft der imitativen Prinzipien verständlich.

Wie Wulff im besonderen, in seiner weit sympathischeren Auseinandersetzung mit Tietze, dies Bild vervollständigt, wie er etwa durch Einführung völkerpsychologischer Gesichtspunkte versucht, gegenüber Tietzes aus der Geschichtswissenschaft geschöpften Analogien, die Kunstentwicklung durch Übertragung sprachwissenschaftlicher Begriffe wie Bündigkeit (Kontinuität), Assimilation und Dissimilation, Kontamination, Analogiebildung, Bedeutungswandel zu erläutern (83 ff.); wie Wulff einen Begriff des Kunstwollens abgrenzt, den er in enge Verbindung mit dem Wollen der führenden Individuen setzt; oder Arten der Stilbildung, organischer und synthetischer, Rezeptionen und Renaissancen darstellt und endlich in Auseinandersetzung mit Richard Hamann Begriffe des »Genetischen« und »Historischen« zu fixieren sucht, ist zum Teil kritisch-scharfsinnig und verdient neben Tietzes Ausführungen gelesen zu werden. Schließlich aber wird auch diese Erprobung kritischen Scharfsinns an bereits geformten Problemen die anfangs ausgesprochene Ablehnung nicht mildern können. Der redliche Versuch, die von Schmarsow formulierten Ergebnisse älterer Spekulationen mit den wirklichen Erfordernissen der Kunstgeschichte zu vereinen, vermag den Eindruck nicht zu vermindern, daß hier zwei völlig heterogene Anschauungskreise in einem historisch geschulten, dann aber philosophisch gänzlich verbildeten Kopf in ein Gemenge, aber in keine Verbindung eingingen. Es sind gewiß nicht nur einzelne abweichende Ansichten, die dieses harte Urteil begründen: die Rätsel des Stilwandels werden noch manches Nachdenken erfordern, ehe sie dem wissenschaftlichen Bewußtsein eine Zeitlang durchsichtig erscheinen werden. Eine Vermehrung anwendbarer prinzipieller Gesichtspunkte ist warm zu begrüßen. Die Meinung, die Welt als Gegenstand der Kunst sei konstant gegeben, halten wir freilich für mindestens mißverständlich, Wölfflins Ersetzung des imitativen Prinzips als treibender Kraft der Kunstgeschichte durch ein dekoratives, die Formulierung von Stilbegriffen an Stelle der naturalistischen Gesichtspunkte für einen der bedeutsamsten Gewinne der Kunstgeschichtschreibung, der erst ermöglichte, die Kunst als Ganzes zu begreifen. Nicht minder ist Wölfflins Meinung, stets habe dekoratives Empfinden einen logischen und historischen Vorrang vor dem imitativen Nachahmen, der Geschmack gehe der Erkenntnis voraus, eine bedeutsame erkenntnistheoretische Einsicht, die übrigens den Fortschritt der Kunstgeschichtschreibung nicht weniger beleuchtet als den der Kunst selbst. Ferner halten wir Wölfflins Gleichwertigkeit der großen Stile für unvergleichlich tiefer als Wulffs schiefe Priorität der plastischen Anschauung, Wölfflins relative Begriffe für ungleich brauchbarer als Wulffs zeitlose Schubfächer. Aber damit vertritt Wulff ältere Ansichten, die vortreffliche Männer mit ihm teilten. Daß er an Tietze gerade das tadelt, was ihn dem Historiker wertvoll macht, daß er völlig konstruktiv denkt, teilt er mit andern. Selbst von seiner schiefen Idee vom Kampf der zeitlosen Begabungstypen könnte abgesehen werden. Jeder Autor ist in seine vermeintlichen Aperçus verliebt. Wulffs spezifisch kritische Ein-

stellung hätte die Unausgiebigkeit und Magerkeit dieser Gedanken, die Abruptheit des Übergangs von der physiologischen Konstitution zu den kompliziertesten geistigen Gebilden, auch die tautologische Leere der Wellenschemen und Doppelströmungen in der Formulierung eines andern Autors sofort bemerkt. Unerträglich ist vor allem die pseudowissenschaftliche Pose, in der sich Wulff, auf so schwankendem Grunde stehend, gefällt; das Lob der Psychologie haben viele Geisteswissenschaften mit triftigen Gründen gesungen, die Art, wie Wulff es tut, fordert die schärfste Zurückweisung heraus, nicht zuletzt im Interesse der Psychologie selbst. Das unernste Spiel beginnt schon im kleinsten: daß die anregende Kraft, welche den Wölfflinschen Begriffen schließlich zugebilligt wird, nur unter Berufung auf Ernst Mach als »potentielle Anschauung« erkannt wird (siehe oben), ist ein typisches Beispiel unter vielen. Betrachten wir aber, wie Wulff die Gottheit, deren Namen er ständig mißbraucht, eigentlich nutzbar macht, so erscheint uns der herangezogene psychologische Stoff etwas ärmlich: Dilthey, der die Einleitung durch ein Motto deckt, hätte dieses Verfahren weit abgelehnt. Seine Typen der Weltanschauung, an die nicht einmal erinnert wird, haben offenkundigermaßen mit differentieller Psychologie gar nichts zu tun. Die Intentionen von Heinrich Maiers »Psychologie des emotionalen Denkens« sind ganz dilettantisch mißverstanden, wenn man »eine der jüngsten Richtungen der Seelenkunde« (17) aus ihr macht. Um so mehr hätte eine historische Prinzipienlehre etwa den dort angedeuteten Begriff der »anschaulichen Abstraktion« nutzen können. Wenden wir uns zur spezifischen Psychologie, so ist deren Begeisterung für Schmarsow meines Erinnerns nicht immer so rein gewesen, als Wulff den Anschein erwecken möchte. Vom »Allgemein-Menschlichen« als ungeprüfter Grundlage ist die wirklich fortschreitende Psychologie auf dem besten Wege, sich abzuwenden. Wo sind nun aber eigentlich die Autoritäten dieser über alle Zweifel fest begründeten Wissenschaft, auf die sich der so zitierfreudige und auf Auseinandersetzung mit Fachgenossen höchst erpichte Wulff völlig gläubig beruft? Folgt man dem Autorenverzeichnis, so entdeckt man ganz unausgiebige Zitate aus den guten experimentellen Arbeiten von Gutmann, Katz, Soret, Ettlinger, Raehlmann, von Ribot und Meumanns Ästhetik; Jodl und Cornelius werden als Verfasser von Lehrbüchern zitiert, einige wenige Male Schriften Machs. Der einzige Vertreter der Soziologie ist Vierkandt. Fechner und Helmholtz sind zufällig genannt. Der einzig zitierte Beitrag zur differentiellen Psychologie die gewiß anregende »Psychologie der Kunst« von Müller-Freienfels. Weder der Begründer der differentiellen Psychologie William Stern noch Baerwald sind erwähnt, wiewohl der letztere einige der Gedanken, auf die Wulff besonders stolz ist, lange vor ihm in weit ansprechenderer Form vortrug. Eine wahre Perle der psychologischen Literatur, und zwar der wirklich experimental-psychologischen, Ernst Jaenschs Exkurs über das plastische Sehen des Quattrocento in der »Wahrnehmung des Raumes« (Leipzig 1911) blieb dem Verfasser unbekannt. Hier aber hätte Wulff Belehrungen über die Natur des Sehens finden können, die seine trivialen Einwände gegen Wölfflin unnötig gemacht hätten. Hier einen Punkt, wo ungezwungen und ohne Prinzipiengerassel eine fruchtbare, wechselseitige Anregung der Wissenschaften hätte statthaben können. Während falsche Anwendungen nur verstimmen.

Die Geisteswissenschaften sind heute noch nicht zum Bewußtsein ihrer selbst gekommen. Die sich mehrenden Versuche ihrer Vertreter zu methodologischer Besinnung, weit entfernt, nur Symptome epigonenhafter Unsicherheit zu sein, sind die ersten Schritte zu neuen logischen Einsichten. Wulffs scheinbar psychologische Spekulationen zeigen den falschen Weg. Tietzes enger Anschluß an das konkrete Verfahren der Einzelwissenschaften den wahren. Wenn aber einmal der wundervolle Gehalt der großen geisteswissenschaftlichen Traditionen in explizierter Form ganz dem allgemeinen Bewußtsein geläufig ist, wird sich

niemand mehr wundern können (vgl. Wulff S. 77), wenn ein Meister der Kunstgeschichte den Gegensatz des italienischen und des deutschen Kunstwollens im 16. Jahrhundert von der Seite der verschiedenen Phantasierichtungen her zu erfassen vermochte, auch ohne von Ribots schließlich aus denselben Quellen des Geistes geschöpften Klassifikationen Kenntnis zu haben. Dr. *Erich Rothacker.*

Rudolf Kautzsch, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte. Rede zur Kaiser-Geburtstagsfeier am 27. Januar 1917. (Frankfurter Universitätsreden 1917: VII.) 26 S. Druck und Verlag von Werner u. Winter, G. m. b. H., Frankfurt a. M. Auslieferung für den Buchhandel: Blazek u. Bergmann, ebd.

Der Gedankengang dieser Kaiser-Geburtstagsrede von Rudolf Kautzsch knüpft an den Glaubensatz des zu so viel fruchtbarer Kritik Anlaß gebenden Wölfflinschen Buches »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« (München. 1915) an, der behauptet, daß die historischen Wandlungen des künstlerischen Sehens eine innere Notwendigkeit haben, einen rationellen psychologischen Prozeß darstellen. »Der Fortgang«, heißt es da, »von einer beispielsweise handgreiflich plastischen, rationalen und tektonischen Auffassung — im 16. Jahrhundert — zu einer rein optisch-malerischen, irrationalen und atektonischen — im 17. Jahrhundert — hat seine natürliche Logik und könnte niemals umgekehrt werden. Diese und die verwandten Entwicklungsprozesse sind im selben Sinn wie das physiologische Wachstum als gesetzlich zu bezeichnen. Sie können aufs mannigfaltigste variiert, sie können teilweise oder ganz gehemmt werden, aber wenn der Prozeß ins Rollen kommt, so wird eine gewisse Gesetzmäßigkeit überall beobachtet werden können. So läßt sich eine Entwicklungsgeschichte des abendländischen Sehens geben, für die die Verschiedenheiten des individuellen und nationalen Charakters von keiner großen Bedeutung mehr sind. Und diese Geschichte ist notwendig: in allem Wandel bleibt ein Gesetz wirksam. Dieses Gesetz zu erkennen ist ein Hauptproblem, das Hauptproblem einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte.«

Diesem von Wölfflin behaupteten logischen Rationalismus der Kunstentwicklung geht Kautzsch empirisch zu Leibe, indem er ihm als kunstgeschichtliche Einzeltatsachen 1. die fremden Einflüsse, die sich nur selten dem natürlichen Verlauf der Stilentwickelung anschmiegen, sondern diese oftmals widersinnig unterbrechen, entgegenhält, und 2. auf die häufige Doppeltheit gleichzeitiger Orts- oder Zeitstile hinweist, die sich logisch doch widersprechen müßte (der zeichnerisch-plastische Stil Dürers und der malerisch-farbige Grünewalds, die Gleichzeitigkeit romantischer und klassizistischer Kunsttendenzen um 1800). Und schließlich leugnet auch Kautzsch im allgemeinen die von Wölfflin behauptete Immanenz der kunstgeschichtlichen Entwicklung als solcher, d. h. er will außer dem künstlerischen Faktor der reinen Form auch dem geistesgeschichtlichen Faktor der allgemeinen Kulturstellung einen Einfluß auf das Werden des historischen Kunstwerks einräumen.

Der Gegensatz zwischen dem sog. »immanenten Kunstgeschehen« und einer von allgemeinen Kulturfaktoren beeinflußten kunstgeschichtlichen Entwicklung erscheint in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung der letzten Jahre von wachsender Bedeutung: so spricht Georg Dehio in seinem Vortrag über »Die Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert« von »einer inneren und einer äußeren Komponente« in der Kunstgeschichte, deren Resultante dann der wirkliche kunstgeschichtliche Verlauf darstellt. Beide Komponenten brauchen nicht immer gleich stark zu sein: die innere künstlerische kann die

äußere kulturelle besiegen, oder umgekehrt, — wie man denn örtlich-zeitlich abgeschlossene Kunstperioden (das griechische V. Jahrhundert, das italienische und französische Cinquecento, das »l'art pour l'art« des modernen Impressionismus) kennt, in denen die formalen Eigengedanken die Kunstentwickelung allein regieren, während zu andern Zeiten und an andern Orten (der frühchristlichen Kunst z. B., der Kunst der deutschen Renaissance, der Romantik des 19. Jahrhunderts) die Kunst in ihrem Wollen von außerkünstlerischen, von andern Geistesmächten bestimmt wird.

In seiner vorzüglichen Einleitung zu der Bilderauswahl »Deutsche Barockbaukunst« Verlag Robert Langewiesche: »Die blauen Bücher« 1914) hat Wilhelm Pinder das Mittel angegeben, auf welche Weise der jeweilige Hauptcharakter einer historischen Kunstperiode sich bestimmen läßt: er spricht von »Dominanten« in der Kultur, die, kraft ihrer geistesgeschichtlichen Potenz, auch die Kunst in ihrer zeit-örtlichen Sonderart färben. Das ist ja auch der Inhalt von Wölfflins Buch, daß die verschiedenen Zweige der optischen Kunst, die Tektonik, die Plastik, die Malerei, die lineare Graphik oder das ornamentale Kunstgewerbe, ihre zeitweilig vorherrschende Eigenart der Gesamtkunst übertragen können und so ästhetisch individualisierte Stile schaffen. Nun können aber außer den optischen Künsten selbst auch die andern Künste, die musikalischen und poetischen, die rhetorischen oder theatralischen Künste den ästhetischen Zeitgehalt wesentlich bestimmen, — wie etwa das Barock schwerlich ohne den Einfluß von theatralischer Rhetorik und Szene, die Romantik sicher nicht ohne die maßgebenden Beziehungen zu Dichtkunst und Musik erklärt werden kann. — Und schließlich gibt es auch noch Kulturdominanten, die überhaupt außerkünstlerisch sind und trotzdem ihren starken Einfluß auf die Kunstgeschichte ausüben, z. B. die drei Hauptfaktoren der allgemeinen Geschichte: Staat, mit seinen Daseinsformen Politik und Krieg, Kirche und Religion, Wissenschaft. So ist die Kunst der römischen Kaiserzeit nur aus dem politischen Gedanken des Weltimperium richtig zu würdigen, die Kunst des Mittelalters nur aus dem Wesen der katholischen Kirche, und selbst in der ästhetisch so gereinigten Kunst der klassischen Renaissance machen sich fremde, rationalistisch wissenschaftliche Einwirkungen bemerkbar: man denke an die naturwissenschaftlichen Experimente Leonardos, an die mathematischen Konstruktionen Dürers, an die ganze doktrinäre Kunstliteratur von Alberti bis auf Sandrart!

So scheint also logisch die kunstgeschichtliche Entwicklung in zwei Arten auseinanderzufallen — den traditionellen Dualismus von »Inhalt« und »Form«: der Inhalt als das von außen einwirkende Kulturmoment, die Form als die autonome Kunstüberlieferung durch Meister und Schüler, Werkstätten, kunsttechnische Prinzipien. — In recht überzeugender Weise unternimmt Kautzsch eine Versöhnung, eine logische Überführung dieser Gegensatzgruppen. Die von Wölfflin etwa so gezeichnete Periodizität: 1. flächen- und linienhafter Frühstil (Beispiel Frührenaissance), 2. räumlich-plastische Reife (Beispiel Hochrenaissance) und 3. architektonisch-malerischer Alterstil (Beispiel Barock) muß doch nach ihrem Ablauf eine Fortsetzung in der weiteren kunstgeschichtlichen Entwicklung finden. Wie vollzieht sich nun nach Ablauf einer Periodizität die neue Anknüpfung, wie läßt sich für das gesamte kunstgeschichtliche Geschehen ein teleologisches Entwicklungsprinzip finden?

Der einstmals von Springer, Lübke u. a. aufgestellte Zielpunkt des »höchsten erreichbaren Grades von Naturwahrheit«, auf den alle bildend künstlerischen Bemühungen hinzustreben hätten, ein Urbegriff aus der Künstlerhistoriographie des Vasàri, kann heute selbstverständlich nur abgelehnt werden unter Betonung des jetzt wieder mit allem

Nachdruck hervorgehobenen Prinzips der abstrakten Stilisierung als künstlerischem Selbstzweck[1]). Findet nun in der kunstgeschichtlichen Gesamtentwicklung einfach ein bloß mechanischer Wechsel statt zwischen einmal einer naturalistischen und dann einer stilisierenden Periode, wie ihn Ernst Cohn-Wiener z. B. konstruieren wollte? Und bewirkt diesen Wechsel allein die »geschmackliche Ermüdung«, wie sie etwa in der gesellschaftlichen Erscheinung der Mode ausschlaggebende Funktion besitzt? A. Schmarsow und Max Deri haben ja mindestens für die Ornamentgeschichte dieses Prinzip der Ermüdung, des Alterns von Formen und Eindrücken als wesentlich dargestellt.

Solche Prinzipien wie die der Abwechslung oder der Ermüdung sind doch wohl für den tiefer Blickenden zu mechanisch, als daß sie in der Geistesgeschichte wirklich einen fördernden Motor bedeuten könnten. Zudem ist das Formalprinzip der Ermüdung lediglich ein Negatives, den alten Inhalt Verneinendes, ohne etwas über die neu einzuschlagende Richtung und den zu schaffenden neuen Geistesinhalt auszusagen.

Diesen neuen Weg aber, den der bloße Formenablauf nicht anzugeben weiß, deutet das größere, allgemeinere, geistig umfassendere Prinzip des neuen Kulturinhalts an: So wird die mittelalterliche Kunstgeschichte, die nach dem großen Bruch bei Ablauf der antiken Periodizität einsetzt, sich nicht aus formal mechanischen Gegensätzen ableiten lassen, sondern sie erklärt sich nur aus der neuen Kulturkonstellation der christlich-germanischen Reichsbildungen. Und ebenso finden Klassizismus und Romantik der bildenden Künste um 1800, diese neue Periode nach dem barocken Ausklingen der Renaissance, formengeschichtlich keine wirkliche Erklärung, sondern nur kulturell in jenem neuen Humanitätsbegriff, der den geistigen Menschen und seine Geschichte in den Mittelpunkt des modernen Fühlens und Denkens rückt.

Der Widerspruch gegen die psychologische Atomisierung und ästhetische Isolierung des geschichtlich lebendigen Kunstwerks, wie sie Wölfflins Buch »kunstgeschichtliche Grundbegriffe« klassisch dokumentiert, scheint sichtbar zu wachsen: daraufhin gingen die Bestrebungen des uns zu früh genommenen Ernst Heidrich aus, der in dem historischen Kunstwerk weniger das abstrakt wissenschaftliche Untersuchungsobjekt, als den aus einer reichen Kulturfülle geschaffenen, lebendigen Wert verstanden wissen wollte (Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte. Basel 1917). Weiterhin hat A. E. Brinckmann dargetan, daß es für die Geistesgeschichte nicht angeht, in naturwissenschaftlicher Weise das als einen bloßen Querschnitt des gesamten Kunstschaffens verfestigte Kunstobjekt aus dem größeren geistigen Werdeprozeß herauszulösen und damit rein beispielhaft das gesamte Kunstwollen zu charakterisieren. Und ebenso wenden sich Hans Tietze, Richard Hamann und jetzt auch Rudolf Kautzsch sehr mit Recht gegen die Herauslösung des künstlerischen historischen Vorgangs aus dem Kulturzusammenhang mit der sonstigen allgemeinen Geistesgeschichte. Wölfflins begrifflich scharfer Verstand arbeitet durchaus naturwissenschaftlich: er geht auf letzte, einfache Glieder aus, die sich möglichst quantitativ bestimmen lassen. Das Komplexe aber, das durch seine Qualität Unmeßbare und Unwägbare, sucht

[1]) Es handelt sich bei naturgenäherter und formal stilisierender Kunst gewiß nicht um logische Gegensätze, wie das Wilhelm Worringer in seiner das Problem wenig gründlich erfassenden Schrift »Abstraktion und Einfühlung« (Mchn. 1909, 1917) meinte, sondern nur um die polar einander gegenüberstehenden Endpunkte ein und desselben schöpferischen Vorgangs: Jedes Kunstschaffen ist gleichzeitig »Abstraktion« wie »Einfühlung«. Giotto wie Rembrandt benutzen einer wie der andere das Naturobjekt oder die objektive Natur, um sie, jeder im persönlichsten Sinn seiner Individualität, dann zu »stilisieren«.

dieser naturwissenschaftliche Psychologe zu vermeiden, und gerade dieses macht den Wesensinhalt aller Geistesgeschichte aus. Darum schneidet er alle »Verbindungen«, die den kunstgeschichtlichen Gegenstand in zeitlicher Perspektive mit andern verknüpfen, alle »Beziehungen« und »Zusammenhänge« mit andern Kultur- und Geistestatsachen der Umwelt in hartem Rationalismus entzwei.

Aber gerade »Bezüge« und »Zusammenhänge«, um diese Lieblingsausdrücke Wilhelm Diltheys zu gebrauchen, sind das Leben aller Geistesgeschichte. Dadurch erhält sie erst ihren individuellen und vielgestaltigen Reichtum, der sich gewiß nicht in quantitativen Formeln erschöpfen, generell »erkennen« läßt, sondern nur in persönlichstem Verständnis »nachfühlen«. Wenn einer so hat uns der große Geschichtsphilosoph Wilhelm Dilthey auf die Wichtigkeit und die besondere Art der geistesgeschichtlichen Zusammenhänge aller Kulturgebiete hingewiesen, unendlich fruchtbar darum auch für eine geistesgeschichtliche und kulturgeschichtliche Neubelebung der Kunstgeschichte: es kann sich da natürlich nicht um banale Analogien handeln, wie sie die philologische Archäologie oder die Kunstwissenschaft der Mitte des verflossenen Jahrhunderts zwischen Kunst- und Kulturgeschichte aufzustellen liebte, sondern um ein wirklich philosophisches Begreifen des historischen Kunstwerks als objektiviertem, Form gewordenem Geist[1]). Für Dilthey ist die materiell isolierte Tatsache niemals das Endziel historischer Forschung, sondern stets nur Ausgangspunkt: sie »verstehen« heißt ihre geistigen Bezüge »lebendig machen«. Das materielle Objekt bedeutet nichts weiter als der Niederschlag jenes geschichtlichen Geistes, der erst durch das Verständnis des Gesamtkomplexes der allgemeingültigen Zusammenhänge im Historiker wieder zu neuem wissenschaftlichem Leben ersteht.

Fritz Hoeber.

Carl Maria Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik. Freiburg i. Br., 1917, Herdersche Verlagsbuchhandlung. M. 18,—; geb. in Leinwand M. 20,—.

Wenngleich der Sinn der altchristlichen Bilder im allgemeinen ohne weiteres von ihnen abzulesen ist, die wenigen *cruces interpretum* werden ihre Lösung finden, so liegt doch auf der Hand, daß das Ganze der christlichen Antike weit vollständiger erfaßt und weit vollkommener verstanden wird, wenn man nicht bloß die Literatur, sondern auch die Inschriften der alten Christen heranzieht, diese unmittelbaren Urkunden ihrer Gedankenwelt wie sie sich in privaten Grabschriften und kirchlichen Dokumenten äußerte. Nur waren sie bisher wenigen zugänglich.

Der gelehrte Verfasser des »Handbuchs der christlichen Archäologie« (Paderborn [2] 1913) hat den Inhalt von dessen 6. Buch »Epigraphische Denkmäler« zu dem vorliegenden selbständigen »Handbuch der altchristlichen Epigraphik« entwickelt. Gemäß der Verbreitung der griechischen Sprache gerade auch in christlichen Kreisen des Abendlandes bringt es griechische und lateinische Inschriften, überwiegend promiscue, und zwar herabgehend bis zum Tode Gregors I. 604; für den Norden und Osten ist die untere Grenze weiter gesteckt. Die neuen Funde des Ostens wurden ausgiebig verwertet. Viele Inschriften sind nach Photographie wiedergegeben.

[1]) Beispielsweise möchte ich auf die tiefe Erklärung hinweisen, die Hans Tietze gelegentlich dem landschaftlichen Raumempfinden von Poussin gab, das er in inneren Zusammenhang setzt mit der neuen erkenntnistheoretischen Weltauffassung Descartes'. In ähnlicher Weise hat schon früher August Kalkmann die geistesgeschichtlichen Fäden zwischen griechischer Kunst und griechischer Philosophie geknüpft (August Kalkmanns Nachgelassenes Werk. Herausgeg. v. Herm. Voß. Berlin 1910).

Die zwei ersten Abschnitte geben auf 51 Seiten das eigentliche »Handbuch« im üblichen Sinne; der erste behandelt die Disziplin, das epigraphische Material, Literatur und Technik (Kopieren), der zweite die Inschriften selbst, ihre äußere Erscheinung, Paläographie (dazu gehören die 10 schriftvergleichenden Tabellen S. 447—459, zeitlich geordnete Alphabete), Sprache und Datierung; hierzu gehören hinwiederum die Seiten 445 ff. des Tabellenanhangs, julianischer Kalender, Indiktionentabelle, ägyptisch-römischer Kalender, eine chronologische Hilfstabelle (synchronistische Kaiser-, Päpste- und Konsulenliste), wiederholt aus dem älteren Handbuch S. 764—780; hinzugefügt sind unter dem Strich zur Papstliste die einschlagenden Notizen des Liberianischen Kalenders und des Liber pontificalis, zur Kaiserliste die genauen Geburts- und Regierungszeiten, die Namen und Titel der Kaiser. Bei alledem vermißt man eine alle Momente zusammenfassende Entwicklungsgeschichte der christlichen Inschriften.

Den Hauptraum des Buches, S. 52—444, nimmt eine systematische Übersicht der Inschriften ein, durch Abdruck zahlreicher Beispiele erweitert zu einem *Delectus inscriptionum christianarum*, dessen Gliederung sich anlehnt an de Rossis nicht einwandfreie Ordnung der lateranischen Sammlung; vgl. dagegen z. B. Larfelds Klassen der griechischen oder die Hübners der römischen Inschriften [1]). Kaufmanns Abschnitt 3 bringt Grabschriften, 4 Speziminia zu den Antiquitäten (obenan die Aristokraten in der frührömischen Gemeinde), 5 dogmatisch interessierende Texte, 6 solche zu Kirche und Hierarchie, 7 die Graffiti, 8 profane historische Urkunden, 9 die damasianischen Epigramme, 10 und 11 nachdamasianische Elogien, und Bauinschriften. Diese Inschriftenauswahl, mit ihren Umschriften und Übersetzungen, kurzen Einleitungen und Erläuterungen, geschickt abgefaßt, kann immerhin zu bequemer Einführung in das Gebiet dienen und gibt dem Leserkreis, auf welche das Buch »nicht in letzter Linie« rechnet, den Theologieprofessoren an Priesterseminaren und Universitäten, handlich vorbereitetes Material.

So kann es nicht wundernehmen, wenn durch die »Epigraphik« wie schon durch die früheren Arbeiten des Verf. ein apologetischer Zug geht (S. 132 Anm. 1 reiht er sich selbst unter die Apologeten ein). Es liegt in der ganzen Haltung, im besonderen in einer Neigung zu Frühdatierung, auch zum Hineinlesen von Spätdogmatischem in ältere Inschriften; so werden S. 205 vorkonstantinische Stellen für das Fegfeuer angezogen, die gar nicht von Läuterung reden, sondern von Vergebung, von sofortigem Eintritt in den Himmel, von kindlicher Unschuld, die der Sündenvergebung nicht erst bedarf. Den sofortigen Eintritt der christlich Verstorbenen setzen die Grabschriften ebenso voraus wie die Gruftmalereien und Sarkophagreliefs der christlichen Antike; das besteht ganz unabhängig von den Blutströmen der Martyrien [2]). In zweiter Linie tritt dann in den Grabschriften öfters ein Ausblick auf die künftige Auferstehung hinzu; vom Fegfeuer ist nur spät und recht wenig die Rede. »Eschatologisch abgestimmt« (S. 160) kann die Texte nur nennen, wer das Wort im uneigentlichen weiteren Sinn, mit Einschluß der Seligkeit im gegenwärtigen Paradiese, versteht; das Wort im streng wissenschaftlichen, dem engeren und eigentlichen Sinne genommen, von den letzten Dingen, Parusie, Auferstehung der Toten usf., sind die Inschriften so wenig eschatologisch wie die Bilder.

[1]) Larfeld, Griechische Epigraphik, München 1914, unter »Sprachformeln«. Hübner, Römische Epigraphik, München 1892, Besonderer Teil.

[2]) Vergl. meine Bemerkungen in Preuschens Zeitschrift für neutestam. Wissenschaft u. die Kunde des Urchristentums 1914, Seite 254—267 gegen V. Schultzes von H. Achelis wieder aufgenommene These, leitender Grundgedanke der altchristlichen Grabkunst sei die Auferstehung des Fleisches gewesen.

Wieder begegnet die üble Gewohnheit, Schlagworte der neueren Forschung gelegentlich in den Mund zu nehmen, dort aber, wo es auf Anwendung ihres Gedankens ankäme, bei der überlieferten Anschauung zu verharren. Ganz beiläufig gebraucht Kaufmann einmal das Wort »christliche Antike« (S. 41). Es besagt doch, daß das christliche Altertum einen integrierenden Teil der Gesamtantike bildet; trotzdem setzt es der Verf. als etwas Selbständiges zur Antike in Gegensatz, läßt es die äußeren Formen seiner monumentalen Grabschriften von der Antike »erben« (S. 17) und klagt darüber, daß alles Urchristliche nur im Spiegel der Antike beurteilt werde (S. 198 Anm. 1). Gewiß sollte man einmal eine Untersuchung in umgekehrter Richtung anstellen, nach den Einflüssen christlicher Anschauungen auf die heidnischen, insbesondere der christlichen Jenseitslehre auf die heidnischen Grabschriften (ebenda und 327 Anm. 4). Zum Titulus des Fabatus aber, »den man ohne weiteres — als *christiani hominis epitaphium* anerkennen würde, spräche irgendein Fundumstand dafür«, ist zu bemerken, daß solche Ambiguität ebensowenig möglich wäre wie der Zweifel über die Religion der Aberkiosstele, daß die Frage, ob ein christlicher Bildtypus von einem gleichartigen heidnischen abhängig sei oder umgekehrt der heidnische vom christlichen, gar nicht hätte aufgeworfen werden können, daß die christlichen Epigramme und Poesien mit heidnisch-mythologischen Floskeln sich gar nicht hätten schmücken können, wenn nicht beide, Heidentum und Christentum, auf einem und demselben Boden, eben der gesamtantiken Weltanschauung, gestanden hätten (vgl. meine Christl. Antike I 271 zur Vibiagruft). Diese Feststellung trifft, wie es sich auch mit dem Eigenen der christlichen Idee verhalten mag (das ist hier nicht zu untersuchen), jedenfalls die Gestalt ihres Inslebentretens, ihr zeitliches Kleid und den bunten Schmetterlingsstaub auf ihren Flügeln. *L. v. Sybel.*

Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande. Von **Paul Clemen.** 4° (XXIII, 833.) Mit 42 Tafeln und zahlreichen Textbildern. Düsseldorf 1916, Schwann.

Das vorliegende Werk ist schon 1905 als bald erscheinend angekündigt worden; es sollte uns einen kurzen, erläuternden Text bringen zu dem vom gleichen Verfasser und in den Veröffentlichungen der gleichen wissenschaftlichen Vereinigung, der Rheinischen Gesellschaft für Geschichtskunde, ausgegebenen Tafelband (1905) der »Romanischen Wandmalereien der Rheinlande«. Der letztere war eine Frucht der Düsseldorfer Ausstellung alter Kunst vom Jahre 1902, auf der einige wichtigeren romanischen Wandmalereien der Rheinlande in großen, farbigen Kopien zu sehen waren; in trefflichen Reproduktionen hatte Clemen 3 Jahre später die bedeutendsten Reste der romanischen Monumentalmalerei, die sich in der Rheinprovinz erhalten haben, auf 64 Foliotafeln vorgelegt und so wenigstens dem Forscher einen automatischen Überblick geboten. Der darstellende Band selber hat aber über ein Jahrzehnt auf sich warten lassen; niemand, der ihn heute zur Hand nimmt, wird das bedauern. Aus der Verzögerung ist etwas wesentlich anderes hervorgewachsen, als ursprünglich geplant war. Statt der erläuternden Einführung in den Tafelband haben wir heute eine allseitig abschließende und durch und durch erschöpfende Bearbeitung der romanischen Monumentalkunst am Unterrhein vor uns, und darüber hinaus durch die Einbeziehung zahlreicher, allgemein kunstgeschichtlicher und grundsätzlicher Fragen einen der wichtigsten Beiträge zur Geschichte frühmittelalterlicher Kunst überhaupt. Der Verfasser hätte gar nicht nötig gehabt, sich auf seine vielseitigen Berufsarbeiten und sonstige starke Inanspruchnahme zu berufen; die fundamentale Erweiterung des ursprünglichen Themas und die glänzende Durchführung sind mehr als hinreichende Entschuldigung für Nichteinhaltung des einstigen

Termins. Daß eine solche Monumentalleistung mitten im großen Entscheidungskampf des deutschen Volkes vom Verfasser abgeschlossen und zum Erscheinen gebracht werden konnte, in Jahren, da er selber in den Fußstapfen unserer heldenhaften Heere um die Sicherung und Erhaltung der Kunstdenkmäler im westlichen wie östlichen Feindesgebiet unablässig bemüht war; und daß es vom Drucker und Verleger in dieser vornehmen Ausstattung ausgeführt werden konnte, in einer Zeit, da unsere Gegner uns allseitig zu erwürgen suchten, das dürfte auch ein Beitrag zum Kapitel deutscher Kultur sein und nicht der geringste.

Das Abbildungsmaterial des Tafelbandes vom Jahre 1905 ist in dem jetzigen Werk entweder in den 42, teilweise farbigen, Tafeln oder in den guten Textabbildungen nochmals zum Abdruck gekommen, wenn auch nicht in der anspruchsvollen Wiedergabe der älteren Publikation; über letztere hinaus sind aber auch noch alle im letzten Jahrzehnt neu aufgedeckten Wandmalereien durch Abbildungen berücksichtigt worden (so Reste von Pinselzeichnungen in Hochmünster zu Aachen; die figurale Chorbemalung der Peterskirche zu Werden Taf. VII; in der ehemaligen Stiftskirche zu Münstereifel Taf. XIV; im Querschiff der Krypta von S. Maria im Kapitol zu Köln Fig. 182; in Oberbreisig Taf. XL; Fig. 417 und 18; in Bendorf u. a. O.). Daß die Abbildungen in technischer Hinsicht hervorragend gut und scharf sind, braucht wohl kaum ausdrücklich festgestellt zu werden. Hervorgehoben muß nur werden, daß wir von manchen Malereiresten den nach der Freilegung zum Vorschein gekommenen Originalzustand vorgeführt bekommen, nicht die durch eine Jahrzehnte hindurch gerade am Rhein mit besonderem Unverstand und Radikalismus wirksame Restauriersucht geschaffene Auffrisierung. Ein ganz großer Teil des reichen Wandmalereibestandes am Rhein ist leider durch diese Krankheit der Romantik tatsächlich ruiniert und um seine dokumentarische Bedeutung völlig gebracht worden. Man braucht sich nur die Kirchen von Linz, S. Kunibert und Maria Lyskirchen in Köln, S. Severus in Boppard und viele andere anzusehen; alle Exzesse aber werden in Schatten gestellt durch die in der Oberkirche von S. Gereon zu Köln geschaffene Restaurierung. Wie so etwas möglich war in neuester Zeit? Angesichts des hoffnungslosen Zustandes der Originale, der so vielfach herbeigeführt wurde, wird man dankbar sein müssen für jede auch noch so flüchtige Skizze oder Nachzeichnung, die vom unberührten oder gar völlig wieder zugedeckten oder abgeschlagenen Bilde angefertigt wurde. Außer der Wiedergabe rheinischer Kunstschöpfungen erhalten wir aber in den Textbildern noch solche zahlreicher Proben der übrigen Kunst des frühen Mittelalters, teilweise Veröffentlichungen bisher ganz unbekannter oder doch wenig bekannter Werke, wie der merkwürdigen Kapitelle der Daurade zu Toulouse (S. 184 ff.), der Ezechielbilder in der Rosas- und Farfabibel und im Haimokommentar (S. 335—342) u. a. m.

Der eigentliche Text zerfällt in zwei verschieden umfangreiche Teile, die eigentliche Beschreibung und kunstgeschichtliche Würdigung der Monumentalmalerei der einzelnen Kirchen und Orte, und in einen allgemeinen Schlußteil, der eine Anzahl Grundfragen frühmittelalterlicher Kunst zur Erörterung bringt und schließlich den Werdegang rheinischer Wandmalerei und ihre organische Einordnung in die allgemeine Kunstgeschichte zu rekonstruieren versucht. Aus all diesen Kapiteln spricht nicht nur eine überlegene Beherrschung des Materials, das bei P. Clemen ausdrücklich anzuerkennen fast einer Geringschätzung gleichkäme, sondern vor allem auch eine beneidenswerte Literaturkenntnis, nicht nur in bezug auf provinziale Fragen, sondern auch solche allgemeiner Art und selbst streng theologischen und liturgiegeschichtlichen Inhalts. Die fernstliegende ausländische Literatur ist durchweg in einer Vollständigkeit berücksichtigt, daß auch ein Spezialist für einzelne Fragen kaum irgendwo wird Lücken entdecken können. Beim Abschnitt über die Farfa-Rosas-Bibeln

(S. 337 ff.) wäre vielleicht nur des durch zahlreiche gute Abbildungen unterstützten Aufsatzes von J. Pijoan in Anuari d'Estudis Catalans III. (1912, 475 ff.) zu gedenken gewesen; S. 392 über Melania die reichhaltige Quellenpublikation von Kard. Rampolla S. Melania giuniore (Rom 1905) oder der auszugsweise hergestellten Bearbeitung durch Goyau (Ste. Mélanie, Paris 1908); bei der Stelle über die sieben freien Künste (S. 745) der Schrift von Böck, Die sieben freien Künste im 11. Jahrhundert (Donauwörth 1847). Indes wollen wir hier nicht dem Fehler verfallen, eine in jedem Falle kleinlich erscheinende und fast unmöglich werdende Nachlese halten zu wollen.

Was von vornherein an dem Werke wohltuend berührt, das ist die streng kritische Verwertung des Quellenmaterials und die nüchterne geschichtliche Betrachtungsweise, mit der die Untersuchungen durchgeführt werden. Gegenüber dem allmählich modisch gewordenen gefühlsmäßigen Hypothesenbau werden hier mit besonnener Ruhe die geschichtlichen Quellen aufgesucht und mit streng kritischem Sinn ausgefragt; wo sie schweigen, da wird von weitergehenden müßigen Annahmen abgesehen. Jeder Benutzer des Werkes wird es als eine Erleichterung betrachten, daß alle wichtigeren Quellenstellen, nicht nur zur Bau- und Kunstgeschichte der berücksichtigten Kirchen, sondern auch über manche ikonographischen Einzelheiten in vollem Umfange mitgeteilt werden. Von der exakten geschichtlichen Methode des Verf. legt besonders auch der II. Teil des Werkes beredtes Zeugnis ab. Hier sind zum ersten Male von einem auf beherrschender Warte stehenden Forscher in dem Streit um den Anteil des Ostens und Roms am Werden abendländischer Kunst die gesamten noch feststellbaren, allgemein geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Momente gegeneinander abgewogen worden, und auch hier ist dem Ergebnis nicht gefühlsmäßig nachgeholfen, sondern nur die natürliche Bedeutung einer Schlußfolgerung aus festen Tatsachen gegeben. Nur eine solche Methode kann die kunstgeschichtliche Forschung weiter bringen, nicht das philosophierende Räsonnement.

Dem beschreibenden Teile sind zahlreiche ausgedehnte ikonographische Exkurse eingestreut, auf die wir ganz besonders aufmerksam machen möchten, weil sie in dieser Gründlichkeit und abschließenden Vollständigkeit niemand hier suchen würde. Das Werk gewinnt dadurch eine grundlegende Bedeutung; denn für eine ganze Reihe ikonographischer Einzelfragen wird man in Zukunft damit rechnen müssen. So werden das Motiv der 24 Ältesten um Christus in der frühmittelalterlichen Kunst (S. 62 ff.), der Abrahamdarstellungen (S. 83 ff.), der Engeldarstellungen (S. 127 ff.), der Geschichte Samsons (S. 151 ff.), Davids (S. 156 ff.), das Motiv des Tierkreises (S. 167 ff.), der Anastasis (209 ff.), des Johannes Baptista (S. 231 ff.), der Visionen Ezechiels (S. 326 ff.), wofür die grundlegenden Studien von Neuß zum Ausgangspunkte gewählt werden konnten; der Ritterheiligen (S. 419 ff.); die Ikonographie zahlreicher Heiligen, wie des hl. Severus (S. 483 ff.), der 10000 persischen Märtyrer (S. 490 ff.), ganz abgesehen von zahlreichen wertvollen Auslassungen über die Darstellungsweise von Personifikationen ethischer Begriffe (4 Elemente, Tugenden und Laster, Paradiesströme; 7 freie Künste u. a. m.), eingehend behandelt; die Quellen und die Wandlungen der künstlerischen Formulierung werden mit einer Gründlichkeit und allseitig erschöpfenden Vollständigkeit vorgeführt, wie man sie kaum in eingehenden ikonographischen Werken finden wird. Und mit der gleichen erstaunlichen Literatur- und Monumentenkenntnis werden auch die wichtigsten ornamentalen Motive des frühmittelalterlichen und romanischen Stils in ihrer sachlichen Bedingtheit, in ihrer Vorbereitung und in ihrer Entwicklung verfolgt, so der Mäander (S. 69 ff.), das gekerbte Sternmotiv; das Opus Alexandrinum und das Mosaik überhaupt diesseits der Alpen (S. 168 ff.; dazu Mosaikgrabplatten S. 262 ff.); gemalte Holzdecken (S. 523 ff.) usf. Diese Ausführungen bringen

einem so recht den steigenden Reichtum von Stoffen, der die romanische Kunst auszeichnet, zum Bewußtsein; wie arm an Motiven und wie stereotyp wird dagegen die Gotik und noch mehr die spätere Zeit! Man fragt sich immer wieder, wie das frühe Mittelalter zu diesen den Späteren so fremd gewordenen Motiven gekommen ist! Welches die Triebfedern waren, so spröde und gedankenreiche Stoffe anzufassen, wie den Anteil der Engel an der Heilsökonomie, im Westchor des Münsters zu Essen (S. 127 ff.), oder den Sieg des Glaubens nach dem XI. Kap. des Hebräerbriefes im Kapitelsaal zu Brauweiler. Aus welchen Voraussetzungen erklären sich die häufigen Davidzyklen, die Samsondarstellungen? Wie kommt man zur Aufnahme der im Mittelalter so häufig dargestellten Legende der 10 000 Märtyrer? Das sind nur einige wenige Beispiele, für deren Vorkommen in der frühmittelalterlichen Kunst meines Erachtens noch keine genügende Erklärung gefunden ist. Am ehesten erklärbar ist noch der Engelzyklus in der Westapside der Münsterkirche zu Essen; dort stand ein Michaelsaltar. Wir stoßen also hier auf die Liturgie als auf das treibende und inspirierende Agens. Das kann uns einen allgemeinen Fingerzeig auch geben für das Verständnis anderer, einstweilen noch nicht näher begründeter Stoffe; vor allem kann es uns die Beliebtheit alttestamentlicher Motive begreiflich machen. Die Psalmen und Lektionen von Officium und Messe machten die Gläubigen mit einer Fülle von Einzelheiten vertraut, deren konkreten, allgemein verständlichen Ausdruck man in der Kunst versuchte. Motive, wie die des ägyptischen Joseph, Davids, Samsons u. a., vor allem auch der Visionen Ezechiels konnten auf solchem Umweg ins christliche Gotteshaus des frühen Mittelalters kommen; die spätere Zeit hat sich dem gegenüber mit einer kleinen und fast schematisch gleichgebliebenen Auswahl aus dem reichen Schatz liturgisch vorgetragener Stoffe begnügt. Auch die Vielseitigkeit der Heiligendarstellungen erklärt sich meines Erachtens aus der gleichen Ursache. Der Heiligenkult nahm seit dem 8. Jahrhundert in der abendländischen Liturgie einen immer breiteren Raum ein, gefördert durch die Translationen der Reliquien und durch die immer zahlreicher werdenden Martyrologien, deren Reihe in dieser Zeit mit Beda anhebt und Verfassernamen aufweist, wie den des Florus von Lyon, Wandelbert von Prüm, Usuard von St. Germain, Odo von Vienne, Hermannus Contractus, Rabanus Maurus, Notker Balbulus, gar nicht zu reden von den zahlreichen, in karolingisch-ottonischer Zeit entstandenen Heiligenviten. Die Sucht nach dem Außerordentlichen und die jugendliche Lust zu fabulieren macht sich hier ebenso breit wie in den ausgedehnten legendarischen Zyklen der nächstfolgenden Zeit, bei denen noch ebensowenig wie dem biblischen Motivenschatz gegenüber eine Einschränkung auf wenige Lieblingsgestalten wahrzunehmen ist. Wenn wir solchermaßen im allgemeinen wenigstens den Weg vermuten können, auf dem gewisse seltenere Heiligen in die kirchliche Kunst gelangt sind, so bedarf es im einzelnen noch fast durchweg exakter Nachweise; sie werden nicht immer leicht zu führen sein, denn das Material ist nur sehr lückenhaft noch erhalten, und die Quellen, die dem Künstler Anregung und Anweisung gebracht haben, sind auf weite Strecken völlig verschüttet. Was uns zunächst nottut, ist eine ikonographische Syntax, d. h. eine Zusammenstellung aller einzelnen Motive, die hic et nunc in einer Kirche im Langhaus, an der Westwand, an den Hochschiff- und Seitenwänden, am Triumphbogen und im Chor, auf dem Fußboden dargestellt waren. Daraus würden sich schon gewisse dem Schema zugrunde liegenden Gesetze gewinnen lassen. Weiterhin scheint es mir wichtig, daß einmal sämtliche Tituli und Unter- und Umschriften von Malereiresten der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst vollständig veröffentlicht würden. Manches Inschriftenfragment würde dabei doch in einem besser erhaltenen Paralleltext eine Ergänzung und die zugehörige Darstellung vielfach erst eine richtige Deutung finden können. Die Bearbeiter der romanischen Monumentalmalerei für den Deutschen Verein für Kunstwissenschaft

seien nachdrücklich auf diese Aufgabe hingewiesen. Für weit weniger wichtig sehe ich den Versuch an, jetzt schon, bevor nur einigermaßen abgeschlossen das Material vorliegt, jedes einzelne ikonographische Motiv mit einer nationalen Ursprungsmarke abstempeln zu wollen. Das führte stellenweise in der modernsten kunstwissenschaftlichen Literatur zu Schlußfolgerungen, die sich nicht weniger grotesk ausnehmen, als etwa die Behauptung, jeder Mensch sei Mesopotamier, weil ein jeder seinen Ursprung auf Adam zurückleite. Der Verf. vorliegenden Werkes hat sich hier mit Recht wieder entschieden auf den Boden der Tatsachen gestellt und an die zeitliche Priorität erinnert, die dem Westen bezüglich zahlreicher ikonographischer Typen zukommt. Solange uns keine sicheren Darstellungen aus dem 1. christlichen Jahrhundert im Osten gezeigt werden, muß jeder Versuch, dem Orient ausschließlich die schöpferische Kraft dafür zuschreiben zu wollen, als müßige Rechthaberei angesehen werden. Gewiß ist es richtig, daß die Ideenwelt des Christentums von Palästina ausgegangen ist, ebenso wie ihre ersten Sendboten; aber sie wurde zu einem Geschlecht gebracht, das in nichtorientalischer Kultur groß geworden und von diesem Boden aus dazu Stellung nahm, einen durch diese Kultur bedingten Ausdruck und eine Weiterentwicklung ihr gab. Die jüngeren Zeitgenossen des hl. Petrus in Rom schufen die ersten bildlichen Darstellungen christlicher Begriffe und Tatsachen. Es fehlt jeder Schatten eines Nachweises daß die Typen fertig aus Alexandrien übernommen worden seien; jegliche Wahrscheinlichkeit spricht vielmehr dagegen. Die Malereien mußten von Fall zu Fall, gewöhnlich sehr rasch angebracht werden, so daß man sich nicht lange die Rezepte dafür aus dem Osten verschreiben konnte. In bezug auf die schematische Anordnung und auf das Ornamentale spricht sich in diesen frühesten Malereien der unmittelbare Zusammenhang mit der zeitgenössischen römisch-hellenistischen Kunst, wie sie in Rom und Pompeji noch in Resten vorhanden ist, aus. Weshalb diese Kunst nicht auch in bezug auf das Formale figürlicher Darstellungen die Anregung geboten haben soll, ist nicht einzusehen. Daß das Alte Testament eine derart weitgehende Berücksichtigung findet, begreift sich aus dem starken alttestamentlichen Einschlag in den Schriften des Neuen Testamentes, aus der Tatsache, daß dem Gebet des frühesten Christen, ob er im Osten oder Westen lebte, immer noch das alttestamentliche Formular zugrunde lag. Die Typenzusammenstellung war aber nicht nur durch ausschließlich jüdische Gebete dargeboten, wie man jetzt aus Michels Untersuchung einseitig folgert, sondern war auch schon in frühen christlichen Totengebeten und liturgischen Formeln vorhanden. Sie entsprach dem Geist des Neuen Testamentes, in dem sie schon ihr formales Vorbild hat Hebr. c. 11). Keines der ins Feld geführten Gebete enthält zudem alle frühen Bildmotive vollständig, wie z. B. das des guten Hirten. In Auswahl aber kommt die Zusammenstellung, weil sie eben der ganzen Anschauungs- und Lehrweise des Frühchristentums seit apostolischer Zeit entspricht, so ziemlich überall vor. Ich verweise beispielshalber nur auf den I. Klemensbrief XLV, 5 ff. Ähnliches gilt aber auch von manchen vielgenannten ornamentalen Motiven, wie z. B. der Rebranke. Daß sie auf syrischen Monumenten der ersten christl. Jahrhunderte vorkommt, wie sie genau in gleicher Zeit in Rom, in Mailand, in Spanien und Germanien und England nachweisbar ist, berechtigt doch noch lange nicht zu dem kategorischen Schluß, daß jedes Rebrankenornament des 7., 8. und 9. Jhrh. an fränkischen und lombardischen Bauten oder Skulpturen auf syrischen Einfluß zurückgehen muß; da liegt es doch viel näher, an eine Nachbildung der am Orte oder in der Gegend erhaltenen einheimischen Vorlage zu denken. Clemen hat dieser natürlichen Erwägung an mehr denn einer Stelle seines Werkes entschiedenen Ausdruck gegeben, und gegenüber dem rücksichtslos verkündeten Kulturprimat des Ostens vertritt er die den geschichtlichen Verhältnissen allein gerecht werdende Anschauung eines gegenseitigen Verhältnisses, bei dem die

Einflüsse hin und her gehen und jedenorts lokal verarbeitet und vielfach genug umgebildet werden.

Während im I. Teil des Werkes die ikonographischen Partien und die kunstgeschichtliche Würdigung ausnahmslos vom Verf. selbst herrühren, haben zu der rein beschreibenden Arbeit mehrere jüngere Kräfte noch beigesteuert, am ausgiebigsten Richard Reiche, dann noch Paul Hartmann, Erwin Hensler und Friedrich Lübbecke. Berücksichtigt sind, nach der zeitlichen Reihenfolge der Entstehung, die Malereien im Dom zu Aachen, in der Peters- und Luziuskirche zu Werden, im Münster zu Essen, die Kryptamosaiken von St. Gereon zu Köln, die Gemälde der Stiftskirche zu Münstereifel, in der Krypta der hl. Martinskirche zu Emmerich, in der von S. Maria im Kapitol zu Köln, in Knechtsteden, in der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, in Brauweiler, der Mosaikgrabstein von Maria-Laach, die Malereien der Hauptapside von St. Gereon, in der Vierung des Münsters von Essen, im Münster von Bonn, in der Liebfrauenkirche von Andernach, der Peterskirche von Bacharach, von St. Pantaleon zu Köln, von St. Quirin zu Neuß, St. Severi zu Boppard, im Dom zu Limburg, im Dekagon von St. Gereon, in der Severinskirche und S. Maria Lyskirchen und St. Kunibert sowie in Privathäusern von Köln, in der Markuskapelle von Altenberg, in Oberbreisig, Linz, im Trierer Dom, in der Abteikirche von Werden, in der evangelischen Kirche von Bendorf, in der Nunkirche von Sargenroth und in der Pfarrkirche von Nideggen. Allein diese nackte Nomenklatur kann uns schon eine Vorstellung von dem reichen Bestand von Malereien geben, die sich, wenn auch vielfach nur in kümmerlichen Resten, bis auf unsere Tage gerettet haben. Wenn man bedenkt, daß die frühesten Ansätze noch in die Tage des großen Karl zurückgehen und die letzten Proben bereits die kommende Gotik ankündigen, so haben wir hier tatsächlich die ganze Genesis romanischer Monumentalkunst vor uns, in der kaum eine Periode lückenhaft wäre, in der sich aber die verschiedenartigsten Strömungen und Einflüsse wie kaum irgendwo anders offenbaren. Auf Grund dieser eingehenden Würdigung der einzelnen Zyklen ließ sich dann sehr gut ein Gesamtbild von der Entwicklung rheinischer Monumentalmalerei romanischen Stils zeichnen, was im ruhig abwägenden Schlußteil des Werkes geschieht.

Die Entwicklungsreihe beginnt mit der künstlerischen Ausstattung des Aachener Münsters. Die Frage nach ihrem ursprünglichen Aussehen darf heute wohl dahin beantwortet werden, daß die Kuppel Mosaikschmuck aus karolingischer Zeit, die verputzten Wände des Umganges im unteren wie oberen Stocke Malereien aus der Zeit Ottos III. hatten. Die musivische Ausschmückung bezeugte als erster Walafrid Strabo, der über den summae columnae die aurea simulacra fundata lapillis erwähnt; sie ist sodann in ihrem ikonographischen Programm, wenn auch noch so mangelhaft, durch die kurz vor ihrer Zerstörung (1719) aufgenommene Kopie Ciampinis, in ihrem stilistischen Charakter in den bei der jüngsten Restaurierung aufgedeckten farbigen Vorzeichnungen festgehalten, und außerdem sind zahlreiche Reste aus dem Stucküberzug des 18. Jahrhunderts noch zum Vorschein gekommen. Auch von der Malerei vom Ende des 10. Jahrhunderts, die von dem auch noch in Lüttich nachweisbaren Italiener Johannes ausgeführt war und viel gerühmt wurde, haben sich noch erhebliche Reste jetzt feststellen lassen. Außerdem ist sicherlich in der Frühzeit noch reichlich Stuckornament angebracht gewesen; es ist sehr verdienstlich, daß Clemen, vor allem auch durch Hinweis auf S. Germigny-dès-Prés, der in Zukunft wegen seiner genauen Angaben und vielfachen Richtigstellungen (S. 54 ff.) nicht übersehen werden darf, die Bedeutung dieses aus der Spätantike übernommenen Ornamentelementes samt seiner Entwicklung und Verbreitung im Zusammenhang einmal behandelt hat (S. 49 ff.). Was die Verwendung buntfarbiger Marmorverkleidung betrifft, über die sich Strzygowski in seinem

temperamentvollen »Protest« (1904) so ereifert hat, so ist sie mit Sicherheit nur für den Fußboden nachzuweisen. Auch das Motiv des Kuppelmosaiks, der thronende Herr mit den 24 Ältesten, findet hier eine eingehende entwicklungsgeschichtliche Betrachtung. Daß es nicht so ausschließlich orientalisch ist, wie der eben genannte Forscher leidenschaftlich nachweisen wollte, bleibt nach diesen Ausführungen zu Recht bestehen, auch wenn der Fassadenschmuck von Alt-St. Peter in Rom nicht mehr der konstantinischen Zeit (S. 62) zugerechnet werden kann. Daß er tatsächlich um mehr denn 100 Jahre jünger ist, zeigt die beigefügte Stifterinschrift, von der wir eine alte Kopie haben (de Rossi, Inscription. Christian. II. 1, 55 n. 10): nach ihr ist das Mosaik eine Stiftung des Konsuls Marinianus, aus der Zeit Leos I. Schon das Auftreten der Evangelistensymbole steht übrigens einer Datierung in die konstantinische Zeit im Wege. Wenn von den Restaurierungen des Triumphbogenmosaiks in St. Paul, welches das gleiche ikonographische Motiv enthält, der Ausdruck »Verschönerung« gebraucht wird (S. 62, Anm. 133), so ist es notwendig, ihn euphemistisch in Anführungszeichen zu setzen. Müntz meinte seinerzeit in seiner Publikation der Wandfresken von St. Paul (Rev. de l'art chrét. 1898, S. 23) von der Hauptfigur des Herrn, sie sehe nach den Restaurierungen (hauptsächlich des 18. Jahrhunderts) geradezu »gorillenhaft« aus. Die ornamentalen Elemente, die im Mosaik wie in den Fresken des 10. Jahrhunderts in Aachen zutage gekommen sind, lassen sich, wie Clemen in einer glänzenden Übersicht zeigt, durchweg in die Schlußzeit des I. Jahrtausends einreihen. Beim Mäander, dem Lieblingsmotiv der karolingisch-ottonischen Zeit, konnte auch noch erwähnt werden, daß er in Goldbach zweimal übereinander vorkommt, im älteren und jüngeren Zyklus des Langhauses. — Werden hat sowohl in der Peterskirche wie in der Luziuskirche noch Reste von früherer Ausmalung; dort am Tonnengewölbe der südlichen Altarnische 5 Einzelszenen von Martyrien, auf der Nordseite 5 stark zerstörte Szenen, deren Bedeutung nicht sicher zu erkennen ist: Täufer- oder Abrahamzyklus. Am wenigsten Schwierigkeit macht die Beziehung auf den Täufer. Zu den S. 83 genannten Beispielen früher Abrahamdarstellungen ähnlicher Art, wie sie hier erkannt werden könnten, wären noch beizufügen die Darstellungen im Oktateuch, in St. Paul zu Rom (nach den durch Grimaldi angefertigten Kopien), in der Palatina zu Palermo. Meist aber wird Abraham in der Szene der Gästebewirtung in irgendeinem Habitus der Prostratio vorgeführt. In bezug auf die Kopfbedeckung mit abgetreppten Kronen, welche eine der Einzel-Heiligengestalten an der Chorhochwand der Luziuskirche trägt, wäre noch darauf aufmerksam zu machen gewesen, daß in der Unterkirche der Kathedrale zu Anagni Galen und Hippokrates ähnliche Hüte tragen; hier sehen sie so aus, als wenn unten eine Art Krempe sitzt, über die das etwas eingezogene und durchbrochene Mittelstück aufsteigt; ihm ist aber nach oben eine Art Kugel aufgesetzt. Allem Anschein nach handelt es sich um ein Abzeichen von Gelehrten. In Essen ist der Zyklus des Westchores leider stark zerstört; immerhin läßt sich seine Einheitlichkeit und sein auf eine Verherrlichung der Engel hinauslaufendes Thema noch erkennen. Als Grundgedanken wird man angeben können: die Mitwirkung der Engel an den wichtigsten Heilsvorgängen; sachlich bedingt war dieses Motiv durch den Umstand, daß auf der Westempore ein Michaelsaltar stand. Immerhin kommt auch mir die starke Betonung der Engel in dieser frühen Zeit (Mitte oder beginnende zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts) bemerkenswert vor; aber ich stimme Clemen (S. 127) darin unbedingt zu, daß in der Darstellungsweise doch ein großer Unterschied zwischen Essen und byzantinischen Parallelen vorhanden ist. Hier sind es eben hauptsächlich Szenen des alten und einige wenige auch des neuen Bundes, in denen Engel vorwiegend in geschichtlichen Rollen auftreten. Der Zyklus beweist, worauf schon oben hingewiesen wurde, die ungeheure Fruchtbarkeit und den Motivenreichtum der Kunst des 10. und 11. Jahrhunderts, von dem wir nur mühsam

uns aus den Trümmern eine Vorstellung bilden können, ebenso aber auch die Vorliebe für die epische Darstellung weit ausgesponnener Legenden, die in der Hochgotik mehr auf Einzeldarstellungen oder auf fast ausschließlich neutestamentliche Symbole der Heilsgeschichte sich einschränkt. Wenn darum angesichts des Essener Zyklus die Provenienzfrage aufgeworfen wird, so kann eine nüchterne geschichtliche Besprechung richtig nur die Antwort geben: »Die Szenen gehören dem Osten wie dem Abendland an — und dem Abendlande schon seit Jahrhunderten, und sie bleiben auch weiterhin im Besitz der abendländischen Kunst« (S. 128). Der Kampf Jakobs mit dem »Engel« ist übrigens auch in dem neu aufgedeckten (1914) Zyklus von S. Giovanni in olio zu Rom dargestellt (jetzt bei Wilpert, Mosaiken und Malereien Roms Taf. 255). Daß der Gegner Jakobs äußerlich ein »Engel« war, wird frühzeitig in der theologischen Literatur gelehrt. Man wird also auf sie zurückgreifen müssen. Ich verweise beispielshalber nur auf folgende Stellen Augustins: Sermo V, 6 (Migne 38, 57): Dominus illi apparuit; id est angelus gestans personam Dei. Sermo CXXII, 3 (Migne 38, 682): Angelus ergo ille, qui intelligitur Dominus Jesus; und schließlich Enarr. in psalm. 147, 27 (Migne 37, 1936): In cuius angeli persona ipse Dominus erat luctatus.

Die verwickelte Baugeschichte von St. Gereon in Köln wird aus den glücklicherweise recht ergiebigen Quellen klar und einleuchtend konstruiert; vom ältesten Teil des ursprünglichen Hochchores zeugt heute noch der Mosaikboden der Krypta. Die Ikonographie Samsons und Davids, die beide in dem Zyklus vorkommen, dürfte nahezu erschöpfend behandelt sein; den Daviddarstellungen wären nur noch die zwei spätromanischen im Münster zu Freiburg beizufügen. Freilich wäre jetzt noch zu untersuchen, warum die beiden alttestamentlichen Gestalten hier zusammengestellt wurden; geschah es wirklich nur aus äußeren geschichtlichen Gründen? Ein näheres Eingehen auf diese Frage hätte vorab die Zeitgenossen solcher Darstellungen, in erster Linie den Honorius Augustodunensis, zu befragen. Für die symbolische Bedeutung Samons gibt schon einer der im Anhang zu den Predigten Augustins veröffentlichten Sermones (Migne 39, 1639) interessante Fingerzeige; Augustin kennt auch schon die Gleichsetzung mit Herkules (Civ. Dei 18, 19: Cum fortis esset, putatus est Hercules). Als Heimat der Mosaikbodenbelage nimmt unser Verf. Nordafrika an; die literarisch bezeugten und die noch erhaltenen Bodenbelage wurden vollständig verzeichnet. Über den des Domes von Aquileja wäre jetzt nach vollständiger Freilegung viel noch zu sagen. Er gehört noch der Zeit Konstantins des Großen an (laut inschriftlicher Datierung) und enthält mehrere ältere Vorgänger, so daß, wenn irgendwo, sich auf seiner Grundlage eine Entwicklungsgeschichte der Mosaikkunst, vor allem auch eine Geschichte des Überganges von heidnischer in christliche Kunst, herstellen läßt. Was Fasiolo (I mosaici del duomo d' Aquileja. Rom 1916) darüber während des Krieges veröffentlicht hat, erhebt sich nicht wesentlich über das Niveau eines Zeitungsartikels.

Aus dem Rahmen der übrigen rheinischen Kunst fallen stilistisch die in Resten noch vorhandenen Malereien aus der Mitte des 12. Jahrhunderts in der Martinskirche zu Emmerich heraus, die, soweit sich noch ersehen läßt, den Schluß der Leidensgeschichte des Herrn mit den drei Frauen am Grabe und der Höllenfahrt darstellen. Man könnte wahrscheinlich versucht sein, für die Beantwortung der Frage nach der Herkunft dieses fremden Einschlages auch in den ikonographischen Eigenheiten, besonders im Motiv der Anastasis gewisse Ausgangspunkte zu suchen. Dalton und Strzygowski haben hier ja schon längst den Weg nach dem Osten gewiesen, indem sie für die Behandlung der Anastasis in der christlichen Kunst das ägyptische Motiv der Höllenfahrt Setnes bestimmend sein ließen. Wichtiger als solche rein hypothetischen Kombinationen scheint uns die Tatsache, daß offizielle kirchliche Äußerungen wie die Symbole und vor allem liturgische Formeln die schon völlig plastisch

geprägte Vorstellung von der Anastasis enthalten; in der mozarabischen Liturgie ist in der Messe des 4. Adventsonntages das Aufstoßen der eisernen Riegel des Höllentores und die Befreiung Adams und anderer Patriarchen in dramatischer Lebendigkeit geschildert (Migne 85, 185 und 477). Im Abendlande hat die Kunst das Motiv zum ersten Mal in den konstantinischen Basiliken Roms verwendet, in der lateranensischen und in der Peterskirche (von letzterer Darstellung eine Nachzeichnung Grimaldis erhalten). Ob auch der Orient um diese Zeit schon gleiches aufzuweisen hat, dafür haben wir nur objektiv nicht zu erhärtende Vermutungen und Annahmen (wie z. B. bei Baumstark).

Im Kapitel über die Malereien von S. Maria im Kapitol zu Köln ist der eine erschöpfende Bibliographie und Statistik enthaltende ikonographische Abschnitt über den Täufer wieder meisterhaft. Zu S. 240 wäre zu bemerken, daß der nur fragmentarisch erhaltene Titulus um das Abendmahl wohl der Apokalypse (19, 9) entnommen und folgendermaßen zu ergänzen ist: Scribe: Beati qui ad cenam nuptiarum Agni vocati sunt. Angesichts dieser Stelle, die nach den Resten als zweifellos vorhanden angenommen werden darf, und mancher Besonderheiten in der Darstellung, ist die Frage aber berechtigt, ob sie wirklich eine Abendmahlsszene und nicht vielmehr das himmlische Mahl der Apokalypse zeigte, und ob der liegende Mann nicht der Seher selber sei. Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch den Umstand, daß ein ähnliches Motiv ja auch in der Oberkirche zu Schwarzrheindorf wenigstens inschriftlich angedeutet ist (vgl. S. 352). Die Schwarzrheindorfer Malereien, die überzeugend der Zeit von 1151 bis 1156 zugewiesen werden, sind begreiflicherweise mit größter Einläßlichkeit behandelt (S. 269 ff.); in ikonographischer Hinsicht hatte das mustergültige Werk von Neuß (Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst 1912) bereits eine solide Grundlage geschaffen. Der Ezechiel-Zyklus weist eine klare und theologisch sorgsam aufgebaute Gliederung auf: Verbreitung und Begründung des Gottesreiches; seine Magna Charta — Kampf der Tugend gegen Laster, seine zeitliche Dauer — die vier Weltalter. Wem die symbolische Literatur der Vorscholastik bekannt ist, der wird diese Gedankenwelt dort überall nachweisen können, und hätten wir noch Herrads Hortus deliciarum in vollständiger Fassung, so würde der Zusammenhang zwischen Wort und Bild gerade für diesen Vorstellungsbereich noch einleuchtender vorliegen. Zu S. 323 ff. möchte ich darauf aufmerksam machen, daß auch an der Westseite des Münsterturmes in Freiburg i. Br. vier sitzende Fürstengestalten (die sog. »Grafen von Freiburg«) angebracht sind, die ich schon längst als Vertreter der vier Weltreiche oder Weltalter ansehe, und zwar nicht nur der vier vorchristlichen, der in der Danielschen Vision gekennzeichneten, sondern der vier symbolischen Weltalter der Heilsökonomie. Parallelen zu den Freiburger Darstellungen finden sich übrigens auch an andern frühmittelalterlichen Domen Deutschlands (Regensburg!) und Frankreichs.

Wir dürfen der Verlockung, dem Verf. in der Beschreibung und Würdigung der zahlreichen Bilderzyklen rheinischer Kirchen und auch Profanbauten (namentlich in Köln) zu folgen, leider nicht mehr weiter nachgeben, wenn wir die Aufmerksamkeit noch auf den für weitere Kreise wichtigsten allgemeinen Teil des Werkes lenken wollen (S. 643 ff.). Hier wird ja, abgesehen von dem letzten Teil, der zusammenfassend nochmals die einzelnen Zyklen in die richtige chronologische und stilistische Reihenfolge einzuordnen versucht, zu brennenden Fragen der frühmittelalterlichen Kunstgeschichte Stellung genommen. Man wird dem rheinischen Forscher nicht genug danken können, daß er gegenüber einem stark reklamehaften Vertrieb von Schlagworten die Erörterung wieder auf den festen Boden der Tatsachen gestellt hat. In diesen Ausführungen verdient jeder Satz genau eingeprägt und festgehalten zu werden. Man wird namentlich die allgemeine Feststellung zur ganzen Frage

nach dem orientalischen Einfluß auf die abendländische Kunst (S. 670 ff.) zu beachten haben. Clemen erinnert daran, daß schon lange vor Strzygowski französische Gelehrte wie Courajod, de Vogüé und Dieulafoy die Bedeutung orientalischer Kunst in Erinnerung gebracht und so der einseitigen und ausschließlichen Beachtung und Wertung römisch-abendländischer Kunst vorgebeugt haben. So kann die Fragestellung heute auch nicht mehr lauten: »Orient oder Rom?«, sondern »Orient und Rom«. »Heute steht das Problem so vor uns, daß es darauf ankommt, alle die einzelnen Faktoren nebeneinander zu stellen, ihren Anteil gegeneinander abzumesen« (S. 673). Gegenüber dem durch und durch geringschätzigen Programmsatz, auf dem beispielshalber Wulff noch zuletzt seine meisterhafte Bearbeitung der »altchristlichen und byzantinischen Kunst« aufgebaut hat (»Fragen wir nach der Rolle, die das Abendland in Werken der altchristlichen Kunst gespielt hat, so kann sie ... nur als nebensächlich angesehen werden ... Mit der sinkenden politischen und kulturellen Bedeutung der westlichen Reichshälfte ging ihr seit dem 5. Jahrhundert auch jede selbständige künstlerische Regung verloren.« I, 14), wird hier nachdrücklich die Bedeutung der römischen Kultur als einer »Sammelkultur« betont. Was bisher alle nüchternen und umsichtigen Durchforscher von Einzelfragen als Ergebnis buchen konnten (ich erinnere nur an die Arbeiten von Weigand), das hat auch Clemen bei seinem langjährigen Gang durch die frühmittelalterliche Kunst von Westdeutschland und Gallien gefunden: die Feststellung einer spätrömischen Reichskunst, einer »zweiten, neuen Reichskunst, in der der orientalisch-hellenistische Einschuß schon aufgesogen und verarbeitet war. Das ist der Boden, auf dem sich dann die Entwicklung vom 5. bis 8. Jahrhundert vollzieht« (S. 674). Nicht stark genug können die drei Grundsätze unterstrichen werden, die hier aufgestellt werden für die Beurteilung des Charakters und der stilistischen Herkunft einzelner Kunstformen; ich kann es mir nicht versagen, sie hier wiederzugeben. Clemen glaubt als methodische Forderungen folgende drei Sätze aufstellen zu können: 1. Wenn ein Element in der Nachbarschaft und in der Ferne zu holen ist, so wird man annehmen dürfen, daß es zunächst von der Nachbarschaft geholt wird. 2. Die Frage der künstlerischen Abhängigkeit darf nicht auf Grund von Einzeltatsachen, sondern der gesamten Kunstwelt entschieden werden. 3. Die Herkunft der einzelnen Ornamentmotive muß nicht immer in ihrer letzten und fernsten Quelle gesucht werden. Wer sich etwas mit vergleichender Religionswissenschaft beschäftigt hat, der wird wissen, daß auch auf diesem Gebiet ähnliche Irrwege heutzutage eingeschlagen werden und daß sie nur unter Beachtung ähnlicher Grundsätze vermieden werden können. Nur zu leicht läßt man sich hier wie dort durch den Schein äußerer Verwandtschaft täuschen, ohne auch nur nach der Möglichkeit eines organischen, inneren Zusammenhanges zu fragen. Darum fordert Clemen mit Recht, daß man über aller Verwandtschaft in Ornamentmotiven und in Einzelgliedern der architektonischen Sprache das Entscheidende nicht übersehen darf, den Formenwillen und das Raumgefühl. Beides ist bestimmend für die Stilbildung, beides darum auch wesentlich für eine allenfallsige künstlerische Abhängigkeit.

Wie stellt sich nun aber, in solchem Lichte betrachtet, die Frage nach dem Wesen und der Herkunft der karolingisch-ottonischen Kunst dar? Liegen in ihr unmittelbare, entscheidende Zusammenhänge mit der orientalischen Kunst vor? Die Träger und Schöpfer dieser Kunst und der zeitgenössischen Kultur fühlten und bekannten sich jedenfalls als Erneuerer und Vertreter der lateinischen Kultur; insofern orientalische Elemente in dieser enthalten waren, sind sie völlig absorbiert und assimiliert. Die »Syrer«, auf die man sich immer wieder beruft, bilden doch nur eine vorübergehende und einflußlose Erscheinung. Gewiß ist im letzten Grunde der Orient die Wiege des Christentums und des Mönchtums, die Heimat auch wichtiger liturgischer Einrichtungen gewesen, aber das Abendland hat

diesen Anregungen, Neuerungen und Gedanken erst die bleibende, ihren Herkunftsstempel fast völlig verwischende Prägung gegeben. So ist auch Gallien, wo die mittelalterliche Kultur langsam grundlegend wurde, die letzte Zufluchtsstätte der lateinischen Kultur geworden, deren Träger eine große Anzahl der bedeutendsten Geistesmänner der Spätantike waren, Paulin von Nola, Prosper, Salvian, Avitus, Sidonius Apollinaris, Ennodius, Cassian, Caesarius von Arles, Gennadius, Gregor von Tours, Zeitgenossen jener Orientalen, auf die sich die Verfechter des orientalischen Kulturprimates so gern zu berufen pflegen. Die Schola Palatina war ausnahmslos lateinisch; Griechisch wird nur noch selten verstanden (Paulus Diaconus), noch seltener geschrieben (Johannes Scotus); fast nie werden griechische Autoren benutzt. Ausschlaggebend aber und für die ganze Sachlage bezeichnend ist die Ersetzung der gallikanischen und anderer Sonderliturgien durch die römische; die abendländische Umbildung des Mönchtums, die Schaffung des Choralgesanges, der an das aus dem Osten gekommene Psalmodium anknüpft.

In der Kunst aber stellt sich das Verhältnis so dar, daß die abendländische Baukunst im Langhausbau keinerlei orientalische Elemente kennt, im Palastbau ein zähes Fortleben römischer Bautradition verrät und in zahlreichen Fassaden gallischer Bauten direkt sich an römische Triumphbögen und Stadttore anlehnt; daß andere Kunstzweige allerdings erheblich stärkeren Einschlag verraten, wie z. B. das Mosaik, das in bezug auf Technik wie auch auf manche Motive (ob aber wirklich auch alle? vgl. die in 1. und 3. der oben genannten methodischen Forderungen, für das Ornamentmotiv der Rebranke z. B.) nach dem Osten weist; die Mosaiken von Thiers scheinen sicherlich vom Orient her beeinflußt zu sein. Desgleichen verraten den gleichen Einfluß die Sarkophage von Toulouse und dem übrigen Aquitanien, im Gegensatz zu den wieder von Rom abhängigen Arleser. Ähnliche Feststellungen lassen sich bezüglich der Miniaturen der großen Prachthandschriften machen, die in ihren ornamentalen oder figuralen Elementen zu den großen Kulturzentren des Ostens (Alexandrien, Antiochien, Byzanz) führen.

Nun steht aber am Anfang der abendländischen Kunstentwicklung des Mittelalters eine vielfach vorbildlich gewordene Bauanlage, die man in bezug auf Grundriß wie auf Einzelformen als direkte Übernahme orientalischer Baugedanken ausgegeben hat: die Palastkapelle Karls d. Gr., in der man eine einfache Wiederholung kleinasiatischer oder syrischer Martyria gesehen hat. Clemen weist solche allmählich zu kunstgeschichtlichen Dogmen gewordene Ansichten mit voller Entschiedenheit in dem Kapitel »Paralipomena Aquensia« (S. 688 ff.) ab. Er richtet das Augenmerk wieder einmal auf das Abendland, nach Rom, wo solche Zentralbauten schon längst unter restloser Lösung aller Schwierigkeiten geschaffen wurden (Pantheon), Bauten, die lange vor den frühesten kleinasiatischen da waren und die Ansätze zu weiterer Entwicklung enthielten, wie auch der durchaus nicht orientalische Rundbau im Diokletianspalast zu Spalato enge Verwandtschaft mit dem Pantheon zeigt. Die Entwicklungsreihe, an deren Ende die Aachener Palastkapelle steht, würde sonach lauten müssen: Pantheon, S. Lorenzo in Mailand, Sergius und Bacchus in Konstantinopel und S. Vitale in Ravenna. Namentlich der Mailänder Zentralbau, auf dessen Frühgeschichte die neuesten Ausgrabungen so überraschendes, wenn auch noch nicht völlig klärendes Licht geworfen haben, beweist, daß die Lösung eines neuen Raumproblems schon vor der Hagia Sofia im Abendlande gefunden war. Nun darf der Aachener Bau allerdings nicht als eine einfache Nachbildung von S. Vitale angesehen werden, vielmehr als das Ergebnis gallo-fränkischer, aus der spätrömischen Reichskunst sich fortbildender Tradition, die einen erstaunlichen Reichtum an Grundrißgestaltungen und ein vielseitiges Streben nach originellen, selbst kapriziösen Plänen (S. Jean in Poitiers, Venasque, Jouarre,

Riez, besonders aber den hier zum erstenmal eingehend gewürdigten Zentralbau des Daurade zu Toulouse) aufweist und deren Ausläufer sich bis nach England hinein (York und Hexham) bemerkbar machen. Angesichts dieser überreichen Regsamkeit, von der uns die spontanen Nachrichten Gregors von Tours noch eine blasse Vorstellung gewähren, geht es wirklich nicht an, dieser vorkarolingischen Kultur jede Erfindungsgabe abzusprechen, wie es vielfach heute Mode geworden ist. Daß in dieser Kunst der Peripherie orientalische Elemente und Anregungen stecken, kann nicht bestritten werden; aber die Haupt- und Grundschicht hat eben doch der Westen gegeben. »Es ist einmal Rom, und es sind dann Mailand und Ravenna in ihrer Sonderstellung Rom gegenüber, die hier wirksam erscheinen, Mailand aber in weit höherem Grade schöpferisch als Ravenna, das viel mehr rezeptiv ist, nur eine Filiale des Ostens« (S. 700). Nebensächliche Bedeutung kommt meines Erachtens den Einzelwerken beweglicher Art im Aachener Münster zu, die Strzygowski seinerzeit zur Stütze seiner Theorie in Evidenz gestellt hat, der Bärin, den Kanzelreliefs und der »Artischocke«. Es sind museale Handelsobjekte, die zum Teil zweifellos östlicher Herkunft sind, die aber rein zufällig in ihre Umgebung gekommen sein können und dort »sine patre et sine genealogia« verblieben sind. Deutlicher sieht man bei den Miniaturhandschriften (im Aachener Münsterschatz, in Wien unter den Krönungsinsignien, in Berlin der Cod. aureus, Brüssel), die mit größter Wahrscheinlichkeit als Erzeugnisse der Schola Palatina angesehen werden dürfen und in ihrem Stil noch starke Verwandtschaft mit spätrömischen Schöpfungen zeigen.

S. Germigny-dès-Prés, der andere Bau karolingischer Zeit, der immer mit der Pfalzkapelle zusammen genannt wird, weist schon rein äußerlich durch den Westgoten Theodulf, Bischof von Orléans, unter dem er entstanden ist, dann aber auch durch seine Anlage und einzelne Formen nach Spanien, auf die westgotischen Zentralbauten (S. Pedro de Nave bei Zamora, El Cristo de la Luz in Toledo), von denen wieder eine Brücke nach dem Orient führt, wo der entwickelte Typ bis nach Armenien hinein sich verfolgen läßt. Aber ob der Urtyp hier seine Heimat hat und nicht vielmehr auch im Westen, das ist noch offene Frage. Dagegen hat der Zentralbau von St. Germigny-dès-Prés, in seinen ornamentalen Elementen, vor allem in der Verwendung von Stuck zu ornamentalen Zwecken, dann auch in einzelnen Ornamententeilen, wie in den naturalistisch gehaltenen Palmbäumen in Stuck wie in Mosaik, oder im Lebensbaum, sicherlich Anleihen aus dem Osten verwertet, wo in Persien und im übrigen mesopotamischen Gebiet die Heimat dieser Elemente gesucht werden muß, die im Westen dann auch an spanischen Bauten oder in den Stuckornamenten von Cividale, Mals und Disentis Aufnahme gefunden haben.

Für die ganze Frage der stilistischen Zusammenhänge und Einflüsse ist ein Kunstzweig von nicht zu unterschätzender Bedeutung, die Textilkunst. Clemen hat ihm mit vollem Recht seine richtige und gut abgewogene Rolle zuerkannt. Teppiche mit Bilddarstellungen kamen nachweislich in großer Zahl aus dem Osten; sie fanden ihre Verwendung zur Wandverkleidung in Monumentalbauten und konnten so anregend wieder auf die Monumentalkunst einwirken, kräftiger und vielseitiger jedenfalls als die doch nur in beschränkter Zahl importierten und immer nur einzelnen zugänglichen Miniaturhandschriften.

Nach diesen grundlegenden prinzipiellen Ausführungen, die, wie schon hervorgehoben, für die Kunstgeschichte des frühen Mittelalters von weittragender Bedeutung und nicht zum wenigsten auch von wohltuender Klärung sind, hat der Verf. den Boden geebnet, auf dem er den Werdegang der rheinischen, im weiteren Sinne auch westdeutschen Monumentalkunst bis zu den Anfängen der Gotik aufbaut. Am Eingang stehen für uns nur noch schattenhafte Erinnerungen, die in den zahlreichen literarischen Bezeugungen und Tituli festgehalten sind. Als kleinen, neuen Beitrag zu dem schon reichen Bestand an Bildertituli möchte ich

nur einen Hinweis hier geben auf ein in einem St. Galler Kodex des 8. Jahrhunderts (Cod. St. Galli 48) überliefertes, dem Hilarius zugeschriebenes und von Rettig (IV. Evangelior. Cod. Sangall. graec.-lat. Zürich 1836) veröffentlichtes Carmen de Evangelio. Schon die deutungsweise gegebene Beschreibung der Vorgänge im Leben des Herrn, dann aber die Auswahl nur bildmäßiger und in der Kunst ganz geläufiger Stoffe, die Zusammenordnung zu einem deutlich erkennbaren Zyklus und die daraus sich ergebende, nur unter der Annahme eines wirklichen Zyklus erklärbare Unvollständigkeit legen den Schluß nahe, daß dieses Carmen nichts anderes als eine Sammlung von Tituli eines Zyklus ist. Die frühromanische Epoche der Monumentalkunst wird am Rhein durch die Malereien der Peterskirche in Werden eingeleitet, die einen fremdartigen, fortlaufend gehaltenen Zyklus fast wie in einer Bilderhandschrift zeigen. Altertümlich-altchristlich muten die Fresken in Essen an, deren etwaiger byzantinischer Einschlag sich doch nur als beschränkt erweist, auch lokal beschränkt bleibt. Die Malereien im Westchor zu Essen erinnern in mancher Hinsicht an die Schöpfungen in Reichenau-Oberzell und Heldburg, durch die gewaltsamen Gestikulationen und durch die Kopftypen. Bezüglich Goldbachs stimme ich im allgemeinen der nicht zu frühen Datierung zu, nur ist nicht zu übersehen, daß unter den jetzt freiliegenden Malereien noch ein früherer Zyklus in Spuren (Mäanderabschluß und Titulireste) deutlich erkennbar ist. Dem spleenigen Versuch Marignans, die Reichenauer Malereien erst dem 14. Jahrhundert zuzuweisen, wird meines Erachtens durch die ernsthafte Widerlegung viel zu viel Ehre erwiesen. So etwas behandelt man in der Wissenschaft am besten, indem man es ignoriert.

Eigenartig sind die Malereien in Knechtsteden, mit ihrer breiten, ruhigen Strichmodellierung in etwas an die in Perschen oder an die stärker bewegten in der Margaretenkapelle in Tournai erinnernd. Ohne stärkeren lokalen Zusammenhang stehen die Fresken in St. Martin zu Emmerich da, deren seltsam archaischer Stil sich vielleicht an schon vorliegenden Durcharbeitungen byzantinischer Einflüsse orientiert hat.

Seit Mitte des 12. Jahrhunderts bricht sich eine neue Stilweise Bahn mit weicher, fließender Darstellung (Schwarzrheindorf, Brauweiler, Querschiff der Essener Münsterkirche, Chor von St. Gereon in Köln und St. Pantaleon); sie findet sich auch in der Patrokluskirche zu Soest, wo die byzantinische Einwirkung höchstens Detaileinschläge (wie das Feierliche und Prunkvolle in der Aufmachung) darstellen, aber sich nicht auf die Gesamtkomposition erstrecken. Solche fremde Einsprengungen offenbaren sich auch in einer Lokalschule zwischen Köln und Mainz (Andernach, Limburg, Bonn, Boppard). Der weiche, fließende Stil bleibt aber nicht auf die Malerei beschränkt, vielmehr kommt er in allen Kunstzweigen zur vollen Auswirkung (Miniaturhandschriften, Tragaltar des Welfenschatzes, Aachener Radleuchter, Heribertusschrein in Deutz, Tympanon der Cäcilienkirche u. d. S. Pantaleon, Plektrudis). Er wird vom 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts durch einen schließlich zur Manier erstarrten (Altenberg, St. Kunibert und St. Ursula in Köln), unruhig gebrochenen, den Ausdruck stärkeren Affektes anstrebenden Stil abgelöst (Malereien am Hauptportal von St. Gereon; in Oktogon und Taufkapelle ebenda, S. Maria in Lyskirchen, Linz a. Rh.) und geht so in die Gotik über. Was in diesen Stilerscheinungen und -wandlungen etwa von byzantinischer Kunst Einfluß gewinnt, das ist nicht die Klosterkunst des Athos, sondern die höfische von Byzanz, die mit ihrer gleißenden Pracht in S. Marco zu Venedig und in Torcello, wie in Messina, Cefalù und in der Martorana zu Palermo, vor allem aber in S. Angelo in Formis Ableger gefunden hat. Diese Zwischenstufen sind offenbar auch die indirekten Vermittler byzantinischer Elemente nach dem Norden geworden; im Zeitalter der Hohenstaufen waren die Beziehungen zu Süditalien und Sizilien ohnehin rege genug. Bei all diesen Einwirkungen beschränkt sich die Übernahme aber fast ausschließ-

lich nur auf einzelnes, auf Dekorationselemente, so gut wie gar nicht auf Gesamtkompositionen oder auf neue Motive.

Resultate dieser Art stimmen allerdings nicht mit manchen Schlagworten moderner kunstgeschichtlicher Literatur zusammen, deren Verfechter sie wahrscheinlich zu lebhafter Diskussion anregen; aber sie sind das Ergebnis nicht etwa aprioristischer Empfindungen und »Ahnungen«, sondern der umsichtigsten, jahrzehntelangen Detailarbeit am Gesamtbestand einer provinzial abgegrenzten Kunst und nicht zum wenigsten auch der gewissenhaften, kritisch geschichtlichen Wertung des tatsächlich vorhandenen Materials und der sicheren Überlieferung. Es war hohe Zeit, daß eine derartige Forschung wieder zu Worte gekommen ist, um an die Grundsätze gesunder Wissenschaft zu erinnern. Darin liegt meines Erachtens die grundsätzliche Bedeutung des Clemenschen Werkes, die auch weit über die lokal interessierten Kreise dankbare Anerkennung und Beachtung finden wird.

J. Sauer.

Carl Georg Heise. Norddeutsche Malerei, Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte im 15. Jahrhundert von Köln bis Hamburg. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1918. M. 32.—

Beim Aufspüren von deutscher Malerei aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist das Material, das zur Kenntnis der Kunstforscher gelangt ist, in den letzten Jahrzehnten bedeutend angewachsen. Die oberflächliche Gleichsetzung der über Deutschland verbreiteten Monumente dieser Zeit unter den Begriff der Kölnischen Schule gegenüber den durch Kenntnis von Namen und Wirksamkeit voneinander geschiedenen Künstlerpersönlichkeiten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hatte das Eingehen auf die frühen Erzeugnisse gelähmt. Erst die Inangriffnahme des Problems der Entstehung der modernen nordalpinen Malerei wandte die Blicke wieder stärker den Erstlingswerken zu. Schärfere Unterscheidungen wurden vorgenommen, namhafte Schöpfungen traten gerade an abgelegeneren oder wegen Mangels bedeutenderer späterer Werke unbeachtet gelassenen Orten zutage. In den neuesten Zusammenfassungen deutscher Malerei wie dem Burger'schen Handbuch oder dem Buch von Kurt Glaser nimmt diese Zeit einen erheblich größeren Teil ein und zeigt eine viel stärkere Vielseitigkeit, als man dies in früheren deutschen Kunstgeschichten gewohnt war. Am stärksten ist der Zustrom von Norddeutschland geflossen, und dies hat die Wirkung gehabt, daß man dort nun auch den folgenden Meistern aus der Mitte und dem Ende des Jahrhunderts größeres Interesse geschenkt hat. Die Ergänzung gerade auf diesem letzteren Gebiet ist das Verdienst des vorliegenden Buches von Carl Georg Heise, und zwar in der Hauptsache für das hamburgische Gebiet, wo durch die Entdeckung Meister Bertrams und Meister Franckes ein neuer lokaler Stützpunkt für die Frühzeit gewonnen war.

Heise gibt diesem neuen Material eine breite Folie, indem er der klareren Abhebung und Charakterisierung wegen noch einmal von Westen beginnend die ganze norddeutsche Malerei des 15. Jahrhunderts vorführt, allerdings nicht über Hamburgs Grenzen hinaus, Lübeck und der weitere Nordosten bleiben unberührt. Seine Darstellungen beruhen ganz auf dem Tatsächlichen und sind von historischer Gewissenhaftigkeit. Mit Geschick und Beobachtungsgabe kennzeichnet er treffend die einzelnen Meister nach Temperament und Formenausdruck, mehr noch treibt es ihn, das Eigentümliche des Landesteils in ihnen zu fixieren, so daß die Bodenständigkeit bestimmter Eigenschaften in Köln, Westfalen und Niedersachsen hervorgehoben wird, vielleicht etwas zu sicher. In Köln ist es der Idealismus, die Feierlichkeit und weltferne Heiligkeit, die ornamentale Wirkung in Symmetrie und

Harmonie der Komposition, in Westfalen der größere Realismus in Einzelzügen wie in der Durchbrechung des Flächenhaften, in Niedersachsen das dekorative Überspinnen der Fläche, gedrängte, aber undramatische Vorführung. Wenn um die Mitte des Jahrhunderts der stärkere Realismus allgemein einsetzt, so schiebt der Verf. nicht alles der einströmenden Kunst der Niederländer zu, sondern rechnet mit einem eigenmächtigen Wachstum und unterscheidet es von dem, was die einzelnen Landesteile der niederländischen oder belgischen Kunst zu entnehmen trachteten. Die Kausalfäden werden überall klarzulegen versucht, und so gibt es ein Kreuzfeuer all jener verschiedenen Faktoren, der landesüblichen Anlagen, des eigenen Temperamentes, des burgundischen, des niederländischen Einflusses, der Vorbildlichkeit der Nachbargebiete, wobei die Aufteilung der einzelnen Meister in diese Wirkungselemente fast zu glatt und schön sich ergibt. Man muß bedenken, daß bei weitem das Meiste der geschaffenen Werke verloren ist und daß es immerhin gewagt erscheint, aus dem zufällig Erhaltenen das Bild allzusehr abzurunden. Immerhin ist der Versuch, stärkere innere Zusammenhänge innerhalb der Landesgruppen festzustellen, als ein Fortschritt zur Sonderung der Masse rühmend anzuerkennen.

Etwas vernachlässigt scheint mir der Gesichtspunkt, daß im allgemeinen ein Wachsen des linearen und flächenhaften Formenelementes im Verhältnis zur Entfernung von den französisch-belgischen Grenzen anzunehmen ist, unabhängig von einem besonderen landestümlichen Charakter, eine Erscheinung, die auf dem plastischen Gebiet ebenso zu beobachten ist und mit dem Standhalten mittelalterlichen Empfindens zusammenhängt. Eine Gegenströmung dawider tritt von Böhmen aus ein, wo sich im 14. Jahrhundert eine kubische Rundung und Isolierung geltend macht, die ebenfalls mit romanischen Einflüssen zusammenhängt [1]).

Das Hauptverdienst der Arbeit liegt in der Bereicherung unserer Kenntnis der Hamburger Malerei seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. Über Bertram und Francke wird nur kurz und zusammenfassend gesprochen und bei letzterem auf das Zweifelhafte seines Namens hingedeutet, der vielleicht nur einer falschen Lesung des 16. Jahrhunderts seine Entstehung verdankt. Mit einiger Wahrscheinlichkeit wird vielmehr der Name Henselinus de Strazeborgh für den Meister in Anspruch genommen, was früheren Hinweisen auf Beziehungen zum südwestlichen Deutschland neue Nahrung gibt. Neu tritt auf den Plan Conrad von Vechta, aller Wahrscheinlichkeit nach der Maler des Altares des Klosters Heiligental bei Lüneburg ca. 1444—1447, bei dem niederländische Einflüsse sich mit Franckeschen Nachklängen verbinden. »Man denkt an van Eycks Kirchenmadonna« auf dem Bilde des Taufaktes des hl. Andreas. Verf. hätte ruhig sagen können: es ist eine Kopie nach der Architektur van Eycks. In der Akzentuierung der Bewegungen, der räumlichen Loslösung der Figuren ist er der entscheidende Neuerer der Gegend, dem gegenüber sein Nachfolger und der Übernehmer seiner Werkstatt Hans Bornemann, als dessen Schöpfung der Hochaltar der Lambertikirche in Lüneburg um 1458 erwiesen ist, eine Abschwächung bedeutet. Er wird als vielbeschäftigter Maler in Hamburg bis 1474 genannt. Die Kurve steigt wieder unter dem Erben seiner Witwe und Werkstatt Hinrik Funhof, der um 1482 den Hochaltar der Johanniskirche in Lüneburg anfertigt. In diesem Werke können wir wohl die größte uns erhaltene künstlerische Leistung Hamburgs aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erblicken, allerdings ist auch gerade hier der niederländische Einschlag ganz besonders stark und der Einfluß Dirk Bouts unverkennbar. Der Meister ist für Hamburg, was

[1]) Auf diesen letzteren Umstand geht besonders Hans Heubach ein in seiner im Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege 1916 erschienenen Arbeit »Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen«.

etwa für Köln der Meister des Marienlebens vorstellt. Mit Hinrich Bornemann, dem Sohne des Hans, und mit Absalom Stumme, dem dritten Gatten der Frau Bornemann, läuft das Jahrhundert zu Ende. Lüneburg hat uns die hamburgische Kunst dieser Zeit erhalten, die in Hamburg selbst verschwunden ist, und hat das Bild vervollständigt, nicht mit so gewichtigen Bestandteilen, wie es Meister Bertram und Meister Francke für die Geschichte der Malerei sind, aber mit Erscheinungen, die dem Norden Deutschlands ein neues Gegengewicht gegen den bevorzugten Süden schenken. Eine große Anzahl von Tafeln macht das Neue anschaulich und läßt das Alte noch einmal im Zusammenhang Revue passieren. Man muß betonen, weil es selten ist, daß das Buch keinen überschüssigen Ballast enthält und gut zu lesen ist. *Adolph Goldschmidt.*

Curt Glaser. Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden 14. bis zu ihrer Blüte im beginnenden 16. Jahrhundert. Gr. 8°. 320 Seiten mit 250 Abbildungen.

Seit der Geschichte der deutschen Malerei von Hubert Janitschek, die 1890 vollendet wurde und einen Teil des Sammelwerkes »Geschichte der deutschen Kunst«, Berlin bei Grote, bildete, ist kein Werk mehr erschienen, welches die Resultate der Forschungen auf dem Gebiete der deutschen Malerei von 1350—1550 in gleich ausführlicher Behandlung zusammenzufassen sucht wie das vorliegende, wenn man von dem Bruchstücke Burgers absieht. Die ausgezeichnete Darstellung von Heidrich behandelt ein kleineres Gebiet und hat sich auf diesem kleineren Gebiete auf die Hauptsachen beschränken müssen. Die »Malerei des Mittelalters« von Bernath behandelt nur den Anfang und hat Forschungen übersehen, die von ausschlaggebender Bedeutung sind, die Handbücher von Woermann, Lübcke und Springer behandeln den Stoff auf zu kleinem Raum, und deshalb können auch die neuen und gut redigierten Auflagen nicht als Ersatz gelten. Seit 1890 ist nun aber in jeder Hinsicht Neues gefunden worden. Gemälde, selbst solche von großer Bedeutung, wie die Tafeln von Multscher im Berliner Museum, tauchten aus dem Dunkel unbekannter Sammlungen auf, Meister und ganze Schulen, von denen man damals nichts oder so gut wie nichts wußte, sind heute mit einer großen Zahl gesicherter und datierbarer Werke festgestellt (die Schwaben aus den dreißiger und vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts, der Hausbuchmeister u. a. m.). Zusammenhänge wurden nachgewiesen, wie der Dürers mit Schongauer und der italienischen Kunst der neunziger Jahre. Die Kunstwissenschaft als Ganzes kümmert sich auch in ihrer Gesamtheit um Probleme, die früher unbekannt waren. Als ich im Jahre 1892 bei meiner Habilitation die These aufstellte, daß jeder Fortschritt in der Malerei ein Fortschritt in der Raumdarstellung sei, war es etwas völlig Neues, diese Frage sich überhaupt vorzulegen. Heute ist es selbstverständlich, sie zu bejahen; es ist selbstverständlich, daß sich eine Geschichte auch der deutschen, nicht bloß der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts, mit den Fortschritten der Darstellung des Raumes befaßt. Sie haben auch den Verfasser dieses Buches eingehend beschäftigt. Mustergültige Monographien über ganze Schulen, insbesondere die von Otto Fischer über die Salzburger Malerschule, von Fr. Back über die Malerei am Mittelrhein und die ergebnisreiche Studie von R. Ernst über die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts lieferten außerdem neben zahlreichen Veröffentlichungen über einzelne Künstler ein reiches, vordem nicht erreichbares Material.

Das Buch von Glaser ist nun zwar nicht das Resultat einer Lebensarbeit, noch sehr umfangreicher eigener Grabungen, wie man es in diesem Falle fast wünschen möchte, es ist auch das Material nicht nach eigenen neuen Gesichtspunkten durchgearbeitet, aber es

entspricht mit großem Geschick in Darstellung und Illustrierung und mit reichen Kenntnissen den vorhandenen Bedürfnissen und hat dem Verfasser schon vielen Beifall eingetragen.

Deshalb beschränke ich mich im wesentlichen auf die Punkte, wo meine Anschauungen von denen des Verfassers abweichen, und auch hauptsächlich auf eine Kritik der Problemstellung, der Auswahl und Anordnung des Stoffes. Daß in der Beantwortung der einzelnen Fragen vieles unrichtig ist mag bei dem Umfang des verarbeiteten Materials als selbstverständlich gelten.

Unbedingt richtig erscheint mir, daß Glaser den Stoff in der Hauptsache nach Generationen und nicht nach Schulen geordnet hat. Seit Jahren lese ich selbst auch über andere Gebiete nach diesem Prinzip. Es ist die einzige Möglichkeit, die wichtigeren und wichtigsten Zusammenhänge klar in die Erscheinung treten zu lassen. Auch die Beschränkung auf die Tafelmalerei und der Verzicht auf die graphischen Künste, die in der zweiten Hälfte der behandelten Epoche ausschlaggebende Bedeutung erlangen, läßt sich rechtfertigen.

Nicht unterschreiben kann ich es, wenn Glaser behauptet, daß das »Ideal räumlich plastischer Gestaltung« erst in der neuen Bildform sich auszuwirken vermochte und daher »dem Tafelbild prinzipielle Bedeutung erwachse«. Im Süden war es doch offenbar das Wandbild, das zum Ernstmachen in der perspektivischen Darstellung führte. Es lockte auch später noch am meisten das Bild an der Wand, namentlich das an der obersten Wand, das an der Decke, zu perspektivischen Künsten. Im Norden beobachteten wir in der Miniaturmalerei das Werden der neuen Darstellungsweise, und die Vermutung liegt nahe, daß die Miniatur der Schauplatz der entscheidenden Neuerungen gewesen ist. Es gehörten, wie bei vielen der im Buche aufgestellten Behauptungen, umfangreiche Studien dazu, um auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit diese angeschnittene Frage zu entscheiden, Studien, die sich bis in Einzelheiten italienischer Fresken und flandrischer Gemälde und Miniaturen erstrecken müßten. Mit philosophischen, psychologischen Erwägungen allein kann man solche Dinge nicht erledigen. Aber es ist auch gar nicht entscheidend, ob das Tafelbild wirklich die prinzipielle Bedeutung hatte, die Glaser ihm zuschreibt. Eine große Bedeutung hatte es sicher und es war ein wichtiger Schauplatz der Entwicklung. Beschränkungen sind immer nötig und immer mißlich. Die Frage ist die, ob auf dem beschränkten Gebiet ein geschlossenes Bild der Entwicklung gegeben ist, das die Vorgänge, die zum Endresultat führten, genügend verständlich macht. Geschichte ist Rekonstruktion geistiger Vorgänge (hier der schöpferischen Taten) auf Grund von Nachrichten, Anzeigen, Indizien und auf Grund der allbekannten Folgeerscheinungen. Es fragt sich, ob es gelungen ist, ein Bild jener schöpferischen Tätigkeit der Nation, die schließlich zu den Taten eines Dürer, Grünewald, Holbein geführt hat, zu rekonstruieren. Dies höchste Ziel scheint uns nicht in dem Maße erreicht, wie es heute möglich gewesen wäre. Es ist wohl versucht, auf Grund einer Auswahl der vorhandenen Gemälde einige Richtlinien der Entwicklung aufzuzeigen, aber es ist doch bei einer historisch topographischen Übersicht der im besprochenen Zeitraum entstandenen Museumsbilder, ihrer Beziehungen untereinander und zu gleichzeitigen Schöpfungen des Auslandes geblieben. Es ist zu viel von dem außer acht gelassen, was für den Entwicklungsgang mit entscheidend war.

Eine ideale Lösung der Aufgabe erforderte zunächst eine Übersicht über diejenigen Aufgaben, die der Tafelmalerei vorlagen. Das Tafelgemälde ist bis gegen den Schluß der Epoche Altarbild oder doch für die Kirche bestimmtes Votivbild. Am Altarbild ist die Kunst herangewachsen, die Glaser schildern will. Auf Grund der Publikation von Münzenberger und Beißel, auch der klassischen Arbeit von M. Schütte und vieler Studien und Arbeiten, die kleinere Gebiete behandeln, wäre es möglich gewesen, eine kurze Geschichte des spät-

gotischen Altars zu geben. Es läßt sich dieselbe von Jahrzehnt zu Jahrzehnt verfolgen. Es ist mir rein unverständlich, daß dies hier und anderwärts bisher immer unterlassen wurde. Janitschek ist keine Entschuldigung, er war schließlich in allen künstlerischen Fragen Dilettant, und zu seinen Zeiten war es auch gar nicht so leicht möglich wie heute, sich eine Vorstellung von der Sache zu machen. Heute sind wir aber einmal darüber hinaus, die Altarwerke bloß als Steinbruch für Kunstgegenstände zu betrachten, und auch darüber hinaus, im Gemälde ein Ding an sich zu sehen. Der Altar ist ein künstlerischer Organismus gewesen, und der spätgotische ist die wichtigste deutsche Kunstschöpfung der Zeit und jedenfalls eine der eigenständigsten aller Zeiten. Das, was an Tafelbildern in Barockklöstern, Museen, Privatsammlungen und bei Antiquaren herumhängt, sind nur Bruchstücke dieser Kunstwerke. Sie haben durch die Loslösung aus dem Zusammenhang viel und oft das Meiste von ihrem Stimmungsreiz verloren und es geht ihnen oft schlimmer als den »Antiken in London«. Die Geschichte des Altars hätte die lehrreichen und notwendigen Aufschlüsse gegeben über die ursprüngliche Beleuchtung und Umgebung der Bilder, Farbe und Form der Rahmen und über die Entfernung der Bilder vom Beschauer. Der Unterschied zwischen schwäbischen Altarbildern und den niederländischen, die als Vorbild gedient haben, beruht zum großen Teil darauf, daß in Schwaben die Altäre größer waren. Bekanntlich stehen die kleinen Madonnenbildchen von Holbein d. Ä. gewissen gleichzeitigen flandrischen Bildern ganz auffallend nahe. Der krause Stil der Zeit wird durch Ort und Umgebung, wo er wirken sollte, erst recht erklärt, meist entschuldigt und oft vollkommen gerechtfertigt.

Die Malerei hat sich aber auch im Wetteifer mit der bemalten Plastik entwickelt. Die Maler arbeiteten in der gleichen Werkstatt mit Bildschnitzern, waren zum Teil selber Bildschnitzer. Zwei der einflußreichsten, Schongauer und Dürer, sind wie Verrocchio und Leonardo Metallplastiker gewesen. Eine übersichtliche Zusammenstellung dessen, was man darüber weiß, hätte dem Fachmann viel, der Mehrzahl der Laien etwas vollkommen Neues, zum mindesten eine unendlich bereicherte Vorstellung unserer alten Kunst geboten.

Glaser glaubt freilich, »die Grundbedingung der neuen Auffassung vom Wesen der Malerei sei ihre Selbständigkeit«; im Gegensatz zur Wandmalerei, zum Glasgemälde und der Miniaturmalerei entbehre die gerahmte Tafel jeder eigenen Bedeutung und sichere dem Gemälde damit erst sein unabhängiges Dasein. Wir hätten also da eine Vorstufe des modernen Kunstelends; das Altarbild hätte schon ein ähnliches Schicksal wie das Ausstellungsbild erlitten, das entsteht, ohne daß der Künstler weiß, wo und in welcher Beleuchtung es einst eine Wirkung ausüben wird, wo und warum es einst einen Besitzer erfreuen wird, und das oft nach langer Wanderung bei einem Kerl landet, dem die Energien, die der Schöpfung zum Dasein verholfen haben, mindestens unbekannt sind. Das Gegenteil war aber der Fall; das deutsche Tafelbild der Zeit war für einen ganz bestimmten Zweck und für einen bestimmten Ort und für eine bestimmte Gemeinde bestimmt, die in wesentlichen Dingen mit den Anschauungen des Künstlers übereinstimmte. Dieser kannte nicht nur Ort und Zweck. Er richtete sich auch sicher danach ein. Die Unabhängigkeit, von der Glaser spricht, war deshalb meines Erachtens nicht vorhanden. Die Verhältnisse waren von den heutigen so verschieden, daß sie zur Erklärung der Gesamtproduktion hätten herangezogen werden müssen. Wer eine Arbeit über die perspektivischen Kenntnisse schreiben will, die sich aus den Gemälden eines Künstlers oder einer Schule erraten lassen, der kann natürlich davon absehen, an welchem Orte die Meister ihre Künste haben spielen lassen; es kommt ihm nur auf den »Schulsack« an, den sie dazu mitgebracht haben. Aber der Verfasser des Buches hat ganz andere und viel weitere Ziele.

Hier komme ich auf einen entscheidenden Punkt. Gerade ein Haupteinwand nämlich,

der gegen die ganze Darstellung zu erheben ist, scheint mir der zu sein, daß so wenig Gewicht darauf gelegt ist, scharf anzugeben, was eine Generation schon konnte und was nicht, durch was sie sich von der früheren unterschied und was sie von der späteren trennte. Um dies zu tun, wäre es aber nötig gewesen, zu versuchen, festzustellen, welche perspektivischen und andern Kenntnisse und welche technischen Fähigkeiten jede Generation besaß. Glaser interessiert sich freilich für die Darstellung des Raumes. Ich vermute sogar, daß der Grundgedanke der Arbeit war, die Entwicklung der perspektivischen und plastischen Darstellung in der deutschen Kunst im Zeitalter Brunellescos aufzuzeigen. Die Art, wie er dies tut, ist auch offenbar für Viele etwas Neues gewesen. Allein ich bedaure, daß er nicht weitergegangen ist. Er erörtert die Leistungen, ohne von den Grundlagen, dem Umfange des Wissens und Könnens, zu sprechen und doch existieren auf diesem Gebiete Vorarbeiten, die ein ganz neues Licht auf die Verhältnisse geworfen haben. Jos. Kern hat darauf hingewiesen, daß man am Ende des 14. Jahrhunderts in Wien für die Lizentiatenprüfung Kenntnisse in der Perspektive verlangte und daß ein Joh. von Gemunden dort 1414 seinen Schülern die Lehre von der Perspektive vortrug. Man befaßte sich also auch in Deutschland und auch außerhalb der Künstlergesellschaft theoretisch mit der Perspektive. Es gab auch in Deutschland verschiedene Systeme. In einer Göttinger Dissertation (von Karl Werner 1912) ist der Nachweis erbracht, daß Holbein d. Ä. ein System hatte, das mit dem Grünewalds und anderseits mit dem der früheren Bilder aus der Eyckschen Werkstatt im Prinzip übereinstimmte. Leicht hätten sich solche Beobachtungen vermehren lassen. Sie hätten im Verein mit etwas anderem, was von entscheidender Bedeutung ist, nämlich den Fortschritten in der Durchmodellierung der Form durch Licht und Schatten, eine sichere Grundlage greifbarer Tatsachen für den Fortschritt der räumlichen Darstellung gegeben, eine sicherere als die Beobachtungen, auf die sich Glaser stützt. Er hat sich allem Anschein nach in der Einordnung seiner Bilder auch mehrmals getäuscht. Daß Grünewald von Dürer kommt, mag auf äußeren Gründen beruhen, aber die Bregenzer Passionsszenen und der Frankfurter Paradiesgarten stehen in Glasers Augen offenbar auf derselben Stufe wie ein Lukas Moser, während sie in Wirklichkeit einer etwas älteren Stufe angehören.

Das Verhältnis der Architektur zur Menschengestalt und die Aufstellung der Figuren auf der gemalten Bühne ist natürlich auch wichtig; aber eine spätere Generation kann sich da oft an ein früheres Kompositionsschema anschließen und die Figur nach Art früherer Zeiten in einen architektonischen Rahmen stellen. Auf das hingegen, was ein Künstler an Perspektive weiß und was er beim Zeichnen und beim Durchmodellieren eines Kopfes mit Lichtern und Schatten gelernt hat, verzichtet er nie ganz, auch beim bewußten Archaisieren nicht, wie man das heute in jeder katholischen Kirche, die neu ausgemalt ist, beobachten kann. Die Durchführung verrät immer und überall am besten, welchem Zeitalter ein Künstler angehört.

Vom Tatsächlichen und Meßbaren scheint mir auch in ganz anderer Hinsicht zu wenig die Rede zu sein. Es ist oft auf wichtige und wenig bekannte Arbeiten angespielt, ohne daß man erraten könnte, was und wer gemeint ist. Unmöglich ist es, aus dem Buche eine Vorstellung vom Umfang, Erhaltungszustand, ja nur von der Zahl der wichtigeren noch vorhandenen Gemälde, von Größe und Herkunft der einzelnen besprochenen Tafeln zu machen.

Wie weit das führt, mag ein Beispiel zeigen: Michel Pachers Charakteristik ist besonders lebendig und anschaulich, der Verfasser scheint ihn keineswegs zu unterschätzen. Aber was erfährt der Leser über die noch erhaltenen Werke? Genannt sind:

1. der »Neustifter Katharinenaltar« als frühes Schulwerk, das, um 1465 entstanden, aus der Werkstatt des Dreißigjährigen hervorgegangen, die Elemente des Pacherschen Stils in der Bildung begriffen zeige.

2. Der St. Wolfgang-Altar »als eines der gewaltigsten Werke« (der deutschen Kunst der Zeit) »und eines der wenigen, die noch unversehrt an Ort und Stelle stehen«. Man erfährt darüber, daß es 1481 fertig stand, daß auch Schnitzwerk und daß 16 Gemälde sich daran befanden und beides, Bilder und Figuren, »zum mindesten als Erfindung auf den Hauptmeister zurückgehen«, während die Literatur sich bemüht habe, die Hände zu scheiden und ihm nur vier Bilder, die andern aber dem Bruder zuschreibe. Von den 16 größeren Bildern werden 5, und zwar nur solche, deren Eigenhändigkeit bestritten und auch ganz unmöglich ist, abgebildet.

3. Der Hochaltar der Stadtpfarrkirche in Salzburg. Von diesem wird angegeben, daß er 1495 begonnen worden, daß aber 3 Jahre später der Meister über dem Werke starb, und daß nur die plastische Hauptfigur noch erhalten ist. Aus diesen Angaben kann der Leser schließen, daß Pacher um 1435 geboren und 1498 gestorben ist. Über die Persönlichkeit wird gesagt, daß er im engeren Sinne Schüler Mantegnas war und der Mittelsmann von dessen Kunst für Deutschland.

Nur auf Umwegen ist nun aber festzustellen, daß mit dem Neustifter Katharinen-Altar nicht einer der beiden bekannteren Katharinen-Altäre der Schule, sondern ein noch in Brixen befindlicher gemeint ist, und daß Semper einen (von anderer Seite betrittenen) Beweis angetreten hat, auf den Glaser anspielt.

Nichts erfährt man von den 4 besten Bildern des Wolfgang-Altars, als daß sie da sind, daß sich noch weitere Malereien als die 16 großen Bilder am Altar befinden, wird nicht gestreift; man erfährt auch nicht, daß der »unversehrte« Altar einige Jahre vor dem Kriege durch einen Restaurator verwüstet worden ist, und daß die plastische Madonnenfigur in Salzburg, wenn echt, vollständig zugrunde gerichtet ist und nichts mehr von Pacherschem Stil verrät. Die Kirchenväter in München, ein Hauptwerk, ist gar nicht genannt. Die Eigenhändigkeit eines Teiles ist freilich auch hier schon bestritten worden, aber das Werk ist gleichviel eines der bedeutendsten der ganzen deutschen Kunst und steht weit über allen abgebildeten Tafeln der Pacherschen Werkstatt und über andern Bildern, die aus diesen Jahren stammen und im Buche abgebildet wurden. Es ist verständlich, daß Glaser zur Erläuterung der Pacherschen Art u. a. die abgebildeten Schulbilder herangezogen hat. Aber keine Schöpfungen höchster Qualität abzubilden und die meisten nicht einmal zu nennen, das geht zu weit.

Man bedenke aber ferner: Wir erfahren weder, wie der St. Wolfgang-Altar noch wie überhaupt solche Altäre ausgesehen haben; wir erfahren nicht, wie die Gemälde sich zu den Skulpturen verhalten, wie etwa der gemalte Christus und die gemalte Madonna sich neben den geschnitzten Figuren ausnehmen. Von einer solch weihevollen Stätte deutscher Kunst wie dem Kirchlein von St. Wolfgang hätte eine Innen- und eine Außenansicht mit der Landschaft, die Pachers Schüler drinnen auf dem Altar abgebildet hat, nichts geschadet. Es ist ferner kaum angedeutet, was Pacher als Mensch und Künstler vor seinem Lehrer voraushat. Einige wenige Angaben und Daten mehr hätten das Buch nicht wesentlich beschwert. Das Beispiel ist aber typisch. Wir erfahren auch über den Grabower Altar, die Bilder des Meisters Franke nicht das, was man unbedingt wissen müßte. Es hat nicht jeder Leser die wissenschaftlichen Arbeiten von Lichtwark und die Kataloge sämtlicher Galerien zur Hand.

Befremden muß aber auch die Charakterisierung der einzelnen Persönlichkeiten. Trotz aller Gewandtheit und aller witzigen, in manchen Fällen zutreffenden Bemerkungen finde ich zu wenig liebevolles Verständnis für die alten Meister. Bei Burgkmair ist das Wesentliche nicht gesagt, bei Altdorfer ist es trotz offensichtlicher Sympathie nur gestreift.

Billigen kann ich die Schilderung auch eines Dürer nicht. Überall äußert sich mehr die Neigung, zu sagen, was einer nicht kann, als was er kann. Glaser meint ferner, eine geschichtliche Darstellung, die mehr den Problemen künstlerischer Entwicklung nachgehe, als biographischer Einzelschilderung, sollte gerade im 15. Jahrhundert mit den Namen nicht so sehr Individuen als Werkstätten bezeichnen. Die Eigenart der einzelnen Künstler war aber so ausgeprägt, daß ihre Werke noch heute, selbst wo sie in derselben Werkstatt mit andern tätig waren, zu erkennen sind. Nach meiner Ansicht sind drei Künstler der Multscherschen Werkstatt deutlich voneinander zu unterscheiden, und man kann aus ihren Werken nicht nur auf ihre Begabung, sondern sogar auf ihr Lebensalter einige Schlüsse ziehen. Ebenso werden mindestens zwei, vermutlich noch mehr Künstler in der Werkstatt Holbeins d. Ä. in vielen Arbeiten einst festgestellt werden können.

Der Gegenstand hätte eine besondere Freude an Persönlichkeiten verlangt. Es ist die Epoche, in der die Individualitäten der Völker und Menschen hervortreten. Sie beginnt mit dem Verfall des einen übernationalen Stiles und endet mit dem Überhandnehmen eines neuen. Zutreffend ist schon behauptet worden, es gebe auch kleine Genies, nicht nur große Talente. Für Deutschland war das 15. Jahrhundert in der bildenden Kunst die Zeit der vielen kleinen Genies. Die Fülle knorriger Individualitäten war eine »Stileigentümlichkeit«; ohne die Betonung derselben wird man der Sache nicht gerecht. Die Steigerung der Bedeutung, die die Künstlerpersönlichkeit in dieser Epoche gewinnt, äußert sich selbst in Äußerlichkeiten. Holbein d. Ä. war allem Anschein nach noch recht sehr das Mitglied einer ehrbaren Gilde, wenigstens im äußeren Gebaren, Dürer ist der typische Vertreter der freien Berufe, Holbein d. J. schon weit mehr Weltmann als Seher und Prophet. Ohne Dürers »freien«, das heißt auf innerer Notwendigkeit beruhenden Entschluß, seinem armen Vater die Erlaubnis abzuringen, Maler und nicht Goldschmied zu werden, ohne den Entschluß, zur üblichen Wanderschaft auch noch eine Studienreise nach Italien zu machen und ohne das Wagnis, auf eigene Gefahr die Apokalypse und das Marienleben herauszugeben, hätte die deutsche Kunstgeschichte im 16. und in späteren Jahrhunderten eine wesentlich andere Richtung genommen. Freilich eine der erstaunlichsten Erfahrungen beim Beginn der kunstwissenschaftlichen Studien ist für viele die Beobachtung gewesen, wieviel von dem, was wir an einem Künstler bei einer flüchtigen Kenntnis der Geschichte bewundern, seinen Zeitgenossen gemein ist, aber der Weisheit letzter Schluß ist doch nicht, daß es auf die Persönlichkeiten im Grunde nicht ankommt, sondern das Gegenteil. So homerisch die Darstellungsweise des 16. und 17. Jahrhunderts klingt, welche Dürer als den Erlöser und Heiland der deutschen Kunst rühmt, im Grunde ist sie, wie wir heute immer mehr erkennen müssen, richtig. Die deutsche Kunst war die Tat einzelner großer Männer, am Schluß namentlich Dürers, und nicht die Folge künstlerischer Herdentriebe.

Es wäre natürlich sehr interessant, ganz abstrakt eine Stilgeschichte des 15. Jahrhunderts zu schreiben und etwa die Wandlungen der Linienkombinationen, wie sie sich gleichzeitig in Architektur, im Maßwerk, in der Ornamentik, im geschnitzten, gemalten und gestochenen Faltenwurf, in der Stellung der menschlichen Figuren, in der Stilisierung des Gesichtes äußert, aufzuzeigen. — Es gäbe einen prachtvollen Hintergrund für die Taten der großen Männer.

Auch die Volksindividualität ist etwas zu kurz gekommen. Sähe man von den Abbildungen ab, so könnte man aus diesem Buche leicht die Vorstellung erhalten, als ob in Deutschland während dieser zweier Jahrhunderte großer und wachsender Selbständigkeit sienesische, flandrische, burgundische und wieder italienische Einflüsse geschaltet und gewaltet hätten wie die feindlichen Heere im Dreißigjährigen Kriege. Das ist nicht die

Ansicht des Verfassers. Aber man brauchte den Ausführungen nicht viel Gewalt anzutun, um sie im Sinne eines Mâle oder ähnlicher Pamphletisten umzudeuten, so wenig ist versucht. das Eigenartige und Selbständige an der Kunst dieser Epoche ins Licht zu stellen und die Erscheinung zu zeichnen, die unter all den fremden Einflüssen emporgewachsen ist. »Dem« — recht herzlich unbedeutenden — »Herlin gebührt der Ruhm, der treuste Schüler des Niederlandes gewesen zu sein«, S. 115. Burgkmair »bleibt der Ruhm, das erste Stück Renaissancearchitektur in einem deutschen Gemälde gezeigt zu haben«, S. 235. Dürer »war nicht der Mann, leichten Herzens sich selbst dem Fremden preiszugeben. So ward sein Schaffen zu einem schweren Ringen, und seinem Werke haftet die Problematik des Unerfüllten an vielen Stellen an . . . Vielleicht ist es nicht zuletzt dieser Zug, der ihm den Ruf des deutschesten Meisters eintrug, während andere nordische Künstler, die der gleichen Aufgabe sorgloser sich nahten, mit minder ehrenvollem Namen die Romanisten heißen«, S. 202. Vielleicht!? Glaser scheint auch allen Ernstes zu glauben, daß der Sinn für das Landschaftliche über Pacher von Mantegna in die deutsche Kunst gekommen sei, nachdem dieser Sinn schon in den dreißiger Jahren sich einmal etwas geregt habe. Seine Ausführungen bei Pacher und bei Altdorfer sind kaum anders zu deuten.

Bei dem allem wird er — um ein Beispiel zu nennen — mit mir übereinstimmen, daß ein Gemälde wie die »Heilige Familie am Brunnen« von Altdorfer im Berliner Museum künstlerisch bemerkenswert, ja bedeutend und für die deutsche Kunst der Zeit, ja für deutsches Kunstempfinden aller Zeiten recht bezeichnend ist und daß — von den gleichzeitigen Schöpfnugen Grünewalds und Dürers ganz abgesehen — auch dieses kleine Kunstwerk nicht seinesgleichen findet im damaligen Europa.

Die Nebeneinanderstellung der fremden Vorbilder und der deutschen Schöpfungen, die aus der fremden Anregung und aus heimischer Tradition und eigener Begabung erwachsen sind, hätten in vielen Fällen die beste Handhabe gegeben, um zu zeigen, was an der deutschen Kunst deutsch ist. Freilich muß zugegeben werden, daß mit solchen Gegenüberstellungen in den letzten Jahren oft geschmackloser Unfug und Humbug getrieben worden ist. Das kann einen wohl abschrecken. Es sollte einen aber nicht abschrecken. Dürer, der sich in mehreren Hauptwerken, wie im Dresdener Altar und bei den Vier Kirchenstützen, an bekannte italienische Gemälde und im Rosenkranzbilde doch an bekannte Altarbildertypen anlehnt, hat damit und in seinen Briefen ja selbst angedeutet, mit wem und mit was er verglichen werden wollte. Auch Pacher hätte es verdient, mit dem einen oder andern seiner stärksten Schöpfungen neben einem Mantegna zu erscheinen und Lukas Moser ebenso neben Künstlern seiner Generation. Schließlich ist eben doch nur das, was an einem Kunstwerk eigen und persönlich und national ist, interessant, und wenn wir einen Cornelius trotz all seiner Anlehnung an italienische und antike Kunst achten und sogar hochschätzen, so ist es eben, weil er auch eine starke persönliche und für die Zeit charakteristische Note hat, man mag nun Geschmack an dieser Note finden oder nicht.

Endlich noch ein letzter Einwand: Auch der Gegenstand ist richtig.

Die alten Deutschen wollten nicht nur Räume und Körper darstellen und durch Linien und Farbenakkorde wirken, sondern — gewiß ganz ähnlich wie die Nazarener — religiös erbauen, hauptsächlich erschüttern und ergreifen. Sie tun dies noch heute. Man muß nur beobachten, welchen Eindruck die bluttriefenden Schilderungen eines Wohlgemut gelegentlich auf den »einfacheren« Besucher städtischer »Kunstmuseen« ausüben. Die Geschichte des Tafelbildes ist demnach auch eine Geschichte der Religiosität der Jahrhunderte, die der Reformation vorangingen und sie vorbereiteten, und sie zeigt, welch raschem Wechsel die Vorstellungen von Gott und den Heiligen unterworfen waren.

Schon die Kunst um 1350 war entwickelt genug, um über das, was zu ihrer Zeit als schön und erhaben galt, keinen Zweifel zu lassen. Mit dem »Fortschritt aus der Gebundenheit« dieser Zeit verschwindet ein Ideal von rassiger Vornehmheit.

Ein anderer, neuer Adel des Geistes kommt später mit Dürer und Grünewald auf, der vieles Gewaltige, aber nicht alle großen und feinen Züge des früheren aufweist. Das sind auffallende, höchst merkwürdige und auch greifbare Tatsachen, die dem Tafelbild der Epoche sein Gepräge geben und nicht ganz beiseite hätten gelassen werden sollen.

Was wir dem Buche gewünscht hätten, ist deshalb einmal weniger Interpretation und Definition und dann mehr sachliche Angaben und anschauliche Schilderung, insbesondere mehr Aufschlüsse über das Technische der Kunst, und anderseits über das, was man heute das Literarische nennt und als dilettantisch verurteilt, in diesem Falle also mehr Aufschlüsse über die Art, wie sich die Maler die Heiligen, die sie darstellen mußten, vorgestellt haben. Hier aber verschwindet die Plastik der Gestalten und das Gerüst historischer Tatsachen zu sehr hinter dem schimmernden Gewande subjektiver Urteile und allgemeiner Sentenzen. Vor allem wäre etwas mehr von dem Geiste der Brüder Boisserée, deren Andenken wir heute feiern, zu wünschen gewesen. Die Liebe für die heimische Kunst schließt die wissenschaftliche Behandlung nicht aus. Sie ist oft der stärkste Antrieb dazu gewesen.

Schmid.

Walter Gyßling, Anton Möller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Renaissancemalerei. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 197. Heft. Straßburg, H. Ed. Heitz, 1917. M. 29 Lichtdr.

Bestimmend für den starken Eindruck, den Danzig bei jedem kunstfreundlichen Besucher hinterläßt, sind besonders die in großer Zahl erhaltenen Denkmäler aus dem Ende des sechzehnten und Beginn des siebzehnten Jahrhunderts, einer Zeit, die ein Aufblühen von Handel und Wandel erlebte, wie es einen Zeitgenossen zu dem stolzen Distichon begeisterte:

ante alias felix quas Prussia continet urbes,
Exsuperans Gedanum nobile nomen habet.

Der Maler dieser Epoche, die wir knapper noch durch die Jahre 1577 (Belagerung der Stadt durch Stephan Bathory) und 1626 (Beginn des schwedisch-polnischen Krieges) abgrenzen könnten, war Anton Möller, dem Walter Gyßling, ein Schüler Berthold Haendckes, eine sorgfältig vorbereitete und gut ausgestattete Studie gewidmet hat. Der Verfasser sucht sich von lokalpatriotischer Überschätzung und Einseitigkeit, wie sie noch in der Aufsatzreihe des Danziger Stadtarchivars A. Bertling »Der Maler von Danzig« (Danziger Zeitung 1885) recht empfindlich zutage treten, freizuhalten und das Schaffen Möllers in die richtige kunstgeschichtliche Perspektive zu rücken, was ihm wichtiger scheint, als eine Aufspürung neuer Werke aus seinem Umkreis und die folgerichtige Gruppierung des vorhandenen Stoffes in sich (S. 6.) Die dagegen zu erhebenden grundsätzlichen Bedenken sollen uns aber nicht abhalten, seine Arbeit als einen anregenden Beitrag zu der neuerdings mit größerem Eifer betriebenen Forschung auf dem lange vernachlässigten Gebiet der deutschen Spätrenaissance zu würdigen. Wenn wir diese Epoche in Süddeutschland und Österreich kurzweg als die der Gegenreformation bezeichnen — die Arbeiten Alfred Peltzers über die rudolfinischen Hofmaler und Lills über Hans Fugger bieten die neuesten Materialsammlungen — so erschöpft dieser Name zwar nicht das Wesen der gleichzeitigen Kunst, aber er zwingt

uns, die Dinge auf weltgeschichtlichem Hintergrunde zu betrachten, wozu wohl in unserer weltumwälzenden Gegenwart mehr Neigung als je bestehen dürfte. Schwerer ist ein Schlagwort für die norddeutsche Spätrenaissance zu finden, das deren Gepräge eindeutig und eindrucksvoll kennzeichnet. Hier gilt, was Klaphek in seiner Studie über die Meister von Schloß Horst im Broiche von der niederländischen und nordwestdeutschen Renaissance-Baukunst sagt: »sie ist kein natürlich Gewordenes. Man kann von einer organischen Entwicklung ebensowenig reden, wie bei der Gotik in Italien. Das Wort Entwicklung kann nur im Sinn zeitlicher Folge fremder Zufälligkeiten gebraucht werden.« So wird es sich denn auch bei der Würdigung des »vielleicht hervorragendsten niederdeutschen Renaissancemalers« — wie Gyßling S. 29 seinen Helden etwas überschwenglich anredet — in erster Linie darum handeln, die fremden Einflüsse im Schaffen eines Vertreters dieser durchaus eklektischen Epoche aufzuweisen. Eine bodenwüchsige, in ungestörter Abfolge aus dem Mittelalter sich zur Neuzeit weiterbildende Kunst hat der Nordosten unseres Vaterlandes, hat insbesondere das seit 1454 unter polnischer Herrschaft stehende Danzig nicht besessen. Nach dem Zusammenbruch des Ordensstaats öffnete sich dem von den polnischen Königen mit zahlreichen Vorrechten begabten Handel, der unter der Hanse aufblühte, der Westen. Die Beziehungen zu den Niederlanden spiegeln sich in der Danziger Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts deutlich wider. Es ist an anderer Stelle auseinanderzusetzen, daß es sich hierbei tatsächlich um einen Austausch, nicht nur um passive Aufnahme westlicher Einflüsse handelt. Ob die in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts einströmenden oberdeutschen Künstler — insbesondere auf dem Gebiete der Plastik — von der Kunstliebe des letzten Hochmeisters und ersten Herzogs von Preußen, Albrecht, aus dessen fränkischer Heimat direkt nach dem Nordosten gelockt wurden, oder ob sie ihren Weg zur Weichselmündung über Krakau nahmen, läßt sich nicht immer aus den sehr lückenhaften Nachrichten mit erwünschter Klarheit ermitteln. Ihr Wirken bedeutet nur eine Episode von untergeordneter Bedeutung. Nach 1550 setzt dann von neuem ein starker niederländischer Einfluß ein, der alle älteren Niederschläge wegschwemmt. Der Florisstil beherrscht bald die gesamte Baukunst und Plastik der Ostseeküste, wie das erst unlängst von Hedicke in seiner aufschlußreichen Studie über den Antwerpener Meister klargestellt wurde. Dieser zweite Vorstoß niederländischer Kunstmode nach dem Osten erklärt sich zwangslos aus den religionspolitischen Vorgängen, die zahlreiche Anhänger des neuen Bekenntnisses — besonders aus Mecheln, wo Albas Zorn am blutigsten wütete — nach dem protestantenfreundlichen Preußen und nach Polen trieb, dessen Herrscher anfangs eine schwankende Haltung einnahmen. Die Siedlungen der Niederländer im Weichselgebiet und im Nordwesten der heutigen Provinz Posen fallen in diese Zeit, in der auch die Künstlerfamilie van dem Block aus Mecheln, die Stadtbaumeister Friedrich von Haarlem, Regnier von Amsterdam, Frederik Hendrickszoon Vroom, Anthony van Obbergen (aus Mecheln) und Pawel van den Dorne aus Antwerpen in Danzig auftreten.

Der Florisschüler Hans Vredeman de Fries, der als Festungsingenieur und Maler 1592 aus Hamburg nach Danzig berufen, allsogleich mit seinem Sohn Paul auch eine Malerinnung dort begründen wollte, darf vielleicht als der hervorragendste dieser Wanderkünstler gelten; er verließ bereits 1595 seine neue Heimat.

Trotz so starkem Vorwiegen niederländischer Elemente und Künstler, denen sich vielleicht noch Lucas Evert, der Maler des grau in grau gemalten Triumphs König Kasimirs im Artushof (1585) anreihen ließe, falls man ihn mit dem von Mander kurz

erwähnten Florisschüler Evert van Amersfoort identifizieren wollte, glaubt Gyßling Anton Möllers Kunst nicht aus niederländischen, sondern direkt aus italienischen, d. h. venezianischen Quellen ableiten zu sollen (S. 5). Da über die Jugendentwicklung des Künstlers urkundliche oder literarische Aufzeichnungen nur wenig Licht verbreiten, das Heft mit Federzeichnungen nach Dürer, in dem er als seine Lehrzeit die Jahre 1578-85 angegeben hatte (S. 71), verschollen, sein Aufenthalt in Italien (Siena um 1586 aber durch den Abt Lancelotti bezeugt ist (S. 21 ff.), hat Gs. Annahme manches für sich. Zumal die Abhängigkeit einzelner Motive in seinen Bildern von Tintorettos nur wenig älteren Schöpfungen in Venedig ist unverkennbar (S. 87 u. 118). Weniger überzeugen mich die Anklänge an Tizian und Giorgione, die G. (S. 100 ff., 136 u. passim) herauszufühlen glaubt.

Neben dieser italisierenden Richtung, die schließlich der gesamten nordischen Kunst der Zeit — nicht zuletzt auch der niederländischen — gemeinsam war, weisen uns aber Möllers Zeichnungen, die G. mit viel Fleiß zusammenstellt und zum großen Teil abbildet, auf den ursprünglichen Zusammenhang mit den oberdeutschen und niederdeutschen Kleinmeistern hin, von denen ja Pencz und Binck persönliche Beziehungen zu Königsberg hatten. Aber auch hier wäre eine über die Niederlande führende Vermittlung denkbar; ich erinnere nur an Beukelaer, Aertsen, Mandyn u. a., mit denen viele Berührungspunkte sich leicht nachweisen ließen.

Bei dem Wirrwarr, der in den damaligen Malerhirnen durch wahlloses Aufnehmen modischer Vorbilder angerichtet wurde und den auch ihre Kunst in kaleidoskopischem Durcheinander widerspiegelt, wird es stets schwer bleiben, die einzelnen Fäden zu entwirren, die hier zusammengeflochten wurden. Trotzdem reizt es immer wieder, eine solche Phantasie nach ihren Bestandteilen zu zergliedern und in die Werkstätten tiefer hineinzublicken, in denen die großen Mischkessel des Allerweltsstils aufgestellt waren. Und da möchte ich auf eine Spur hinweisen, die G. nicht weiter verfolgt hat. Möllers Lehrlingskopien nach Dürer tauchten 1794 in Prag auf (S. 71), und hier war in der Tat auch zur Zeit Rudolfs II. (1576-1612) der Hauptplatz für Dürer-Fälscher und -Kopisten gewesen, da der Kaiser von einer großen Leidenschaft für den Nürnberger Altmeister besessen war. Ich erinnere nur an Hans Hoffmann, Daniel Fröschel u. a. (vgl. Jahrb. d. österr. Kaiserhauses XXVIII. 11). Hier in Prag fanden sich aber auch früh Niederländer ein, die von der Huld des kunstfreundlichen Habsburgers profitieren wollten. Wann war Hans Vredeman und sein Sohn Pawel in habsburgischen Diensten? Hans de Monte aus Mecheln, der schon 1566 aus polnischen Diensten in habsburgische übertrat, ist leider bisher noch eine zu wenig fest umrissene Künstlerpersönlichkeit und nur durch die abenteuerlichen Nachrichten Manders bekannt. Manders Freund Bartholomeus Sprangers — seit 1580 in der kaiserlichen Residenz an der Moldau tätig — vermählte sich hier mit der Tochter eines Kaufmanns aus einer deutschen Seestadt, Christine Mullerin, deren Mutter eine Niederländerin war (van Mander-Hymans II. 121. 137). Nun hören wir, daß Anton Möllers Mutter eine geborene Harman oder Hermens war (S. 10). Das klingt recht niederländisch. Trotzdem kann Möller nicht etwa ein Schwager Sprangers, mit dessen Kunst sich die seine besonders in den Bildnissen vielfach berührt, gewesen sein. Die Namen seiner Schwestern sind uns nämlich durch eine Familienchronik[1]) als Bar-

[1]) Ich möchte Gyßling darauf hinweisen, daß eine Abschrift des Geschlechtsbuchs der Weger. aus dem Hagen seine Notizen zur Familiengeschichte Möllers schöpfte, in den neunziger Jahren sich im Besitz eines Dr. E. Weger in Charlottenburg befand, dessen Witwe sie vielleicht noch besitzt.

bara, Katharina und Maria überliefert. Immerhin wären verwandschaftliche Beziehungen zwischen Sprangers und Möller, der ja auch in danziger Urkunden mehrfach Muller genannt wird (S. 1. Anm. 1), nicht ausgeschlossen. Auch die Beziehungen zwischen Sprangers, dem Stecher Jan Muller, Adriaen de Fries, Fredeman de Vries (S. Buchwald, A. d. V. S. 39) müßten näher aufgeklärt werden. Man darf nicht vergessen, daß zwischen den niederländischen Wanderkünstlern dieser Zeit ein dauernder Austausch von Entwürfen und Motiven stattfand, und viele von ihnen Wasser- und Festungsbaumeister, Bildhauer, Kupferstecher, Maler und Antiquare in einer Person waren.

Mehr als alle solche Spitzfindigkeiten und persönliche Zufälligkeiten bewegt mich der Eindruck der Bilder Möllers, insbesondere des Wernsdorff-Epitaphs in Königsberg (Taf. 24), ihn mit der Gruppe rudolfinischer Hofmaler in Verbindung zu bringen; freilich müßte er, wenn Prag als Stätte seiner Lehrzeit (1578—85) gelten sollte, zu den frühesten dort tätigen Kunstbeflissenen gezählt werden, über die nur wenig klare Nachrichten auf uns gekommen sind. Daß sein Name in den bisher bekannten Urkunden nicht vorkommt, erklärt sich aus dem Umstand, daß er eben nur als Geselle dort tätig war.

Von Prag hätte dann Möller seine Wanderung nach Italien angetreten. Diese kann aber nur kurz gewesen sein, denn im Mai 1587 datiert er eine Zeichnung bereits wieder aus der nordischen Heimat. Es ist die mit gewandter Feder festgehaltene Darstellung einer Kirmes bei Marienburg, die das Berliner Kabinett besitzt (Taf. 1). Fast möchte man den von rechts an den Dorfschulzen herantretenden und seinen Paß vorweisenden Pilger als den von seiner Wanderschaft heimkehrenden Künstler ansprechen. Die Art der Zeichnung freilich verrät nichts von italienischer Schulung, so wenig wie die 1592 datierte Federzeichnung der Bauern am Kochkessel in der gleichen Sammlung (Taf. 3). Eher fühlt man sich an breughelsche Typik erinnert, wie auch G. (S. 35) richtig hervorhebt. Wie brüchig und unselbständig aber jene Zeit war, ergibt sich aus der auch von G. gemachten Beobachtung, daß selbst in eine solche scheinbar vor der Natur gemachte Tagebuchaufzeichnung Entlehnungen aus einem Stich Behams eingeflochten sind. Auch sonst geben die graphischen Arbeiten Möllers, aus denen man am ehesten unmittelbar persönlichen Stil herausfinden möchte, nicht viel Aufschluß über seine künstlerische Abstammung und, was G. aus angeblichen Dürer-Reminiszenzen (S. 42 ff.) herauszulesen sich bemüht, beweist ebenso wie seine Ausführungen über Ms. Verhältnis zu Cranach, Goltzius, Melchior Lorichs [2]), daß das Gewand des Graphikers Möller ebenso bunt zusammengeflickt war, wie das des Malers und — vieler seiner Zeitgenossen, nicht nur im Nordosten Deutschlands.

Führt somit der an die kunstgeschichtliche Seite der Aufgabe gewendete Fleiß nicht zu den gewünschten klaren Ergebnissen, so dürfte die kulturgeschichtliche Seite vielleicht bessere versprechen. Hier hat m. E. der Verfasser der Studie nicht tief genug geschürft. Er begnügt sich damit, Möller als protestantischen Maler hinzustellen, obwohl ihm gelegentlich Bedenken dagegen aufsteigen (S. 25 und 58). Ich glaube diese Bedenken unterstreichen zu sollen. Mag der Sohn eines Hofwundarztes

[2]) Ich bemerke nebenbei, daß ein Schüler Lorichs, der Kupferstecher Nicolaus Andrea aus Flensburg, 1586 in Danzig ein Bildnis Konstantin Ferbers stach. Er, Aegidius Dieckmann, Hans Pannis und der Holzschneider D. E. vertreten die Danziger Graphik vor Hondius und Falck, als Zeitgenossen Möllers.

Albrechts von Preußen immerhin in einer protestantischen Kirche getauft sein und auch seine Söhne in einer solchen haben taufen lassen, viele äußere und innere Gründe sprechen dafür, daß er in dem damals polnischen Danzig nicht unberührt geblieben ist von den religiösen Kämpfen und Streitigkeiten, die nach dem Tridentiner Konzil die Welt durchtobten und in der Weichselstadt besonders lauten Widerhall fanden.

Daß er gelegentlich das Martyrium des H. Mathias oder Kirchensänger vor dem Altar[3]) (Taf. 5) gezeichnet, eine Madonna gemalt hat, ist dabei von geringem Belang. Auch daß er 1597 auf einer Skizze (S. 48) sich als Fahrtgenosse eines Polen in Ostrowitte (nicht Osterwieck) — Copius latinisiert er dessen Namen, aber Kontusz und Czapka wie der von ihm getanzte Krakowiak verraten unzweideutig den Kopinski — schildert, kann ein Zufall sein.

Seine Apostelbilder, heute z. T. im Danziger Stadtmuseum, entstammen der Johanniskriche in Pienionskowo, die Jerzy Olieski aus Ostrowitte, der polnische Grenzrichter von Marienburg, 1592 erbaut und ausgestattet hat; die Steindammer Kirche in Königsberg, für die er den Altar malte, hieß seit dem XVI. Jahrhundert die polnische Kirche und war besonders dem Gottesdienst der Polen geweiht. In der polnischen St. Annenkapelle der Danziger Trünitatiskirche wurde Möller wahrscheinlich beigesetzt (S. 29). Polnische Auftraggeber und Bekannte des Malers sind demnach nachgewiesen; sie könnten aber in jener Zeit sehr wohl Anhänger des protestantischen Bekenntnisses gewesen sein. Schwerer schon fällt ins Gewicht, daß M. 1590 ein Bildnis des ermländischen Bischofs Moritz Ferber nach Crispin Herrant kopierte, wie Secker inzwischen nachgewiesen hat. Ferber († 1537) war einer der leidenschaftlichsten Bekämpfer der neuen Lehre gewesen, und ein überzeugter Protestant hätte in Möllers Tagen, wo die kirchlichen Kämpfe in neuer Heftigkeit aufflammten, sich zweifellos schwer kompromittiert, wenn er diesen Erzfeind seines Bekenntnisses auch nur in einer Kopie verewigte.

Die Frage nach der kirchlichen Gesinnung unseres Malers ist nicht nur deshalb von Belang, weil sie uns dem Menschen, der in dem bunten Malerkittel der Zeit steckt, etwas näher bringt; sie kann uns auch das Verständnis eines seiner Hauptwerke, des Jüngsten Gerichts im Artushof, wie ich glaube, erschließen helfen, dessen moraltheologische Färbung zwar allgemein als solche anerkannt, aber nicht näher untersucht worden ist. Im Rahmen dieser Besprechung will ich nur auf folgende für eine solche Untersuchung wichtigen Punkte hinweisen, die für die Ikonographie des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts im allgemeinen Beachtung verdienten: Möllers Gericht steht zeitlich zwischen Michelangelo und Rubens; es zeigt keine Beziehungen zu den in reformatorischem Geiste aufgefaßten Darstellungen der Epitaphienmaler aus Cranachs Nachfolge. Ich möchte es seinem Gehalt nach als gegenreformatorisch oder doch als kryptokatholisch bezeichnen. Der h. Michael ist zwar mit der Wage der Gerechtigkeit ausgestattet, aber sein Schwert wie sein Antlitz wendet er ganz den Dienern der »ruchlos wilden Welt« zu, wie sie in einer Tragödie vom ungerechten Richter des gleichzeitigen Dichters und katholischen Kirchenfürsten Julius v. Braunschweig 1593 genannt wird. Der Schilderung ihrer Strafe und Verzweiflung ist auch der Hauptteil der Diagonalkomposition gewidmet.

3) Die alten Altäre wurden aus der Franziskaner- und Bartholomäuskirche bereits 1589 entfernt, die lateinischen Motetten 1591 abgeschafft.

Der H. Michael stellt in den Jesuitendramen der Zeit stets den siegreichen Kämpen gegen Ketzer und Teufel dar. Man vergleiche auch die Engelstürze des Jesuitenmalers Christoph Schwartz in München und des Frans Floris in Antwerpen, die manche Züge mit Möllers Gericht gemeinsam haben. Unter den Verzweifelten, die Möllers Pinsel viel ausführlicher schildert als die Gerechten, befindet sich ein Ungläubiger, der das Kruzifix durchsticht (in der Skizze von 1595 als »incredulitas« bezeichnet). Sollte das in einer Zeit, der die Bilderstürmerei noch in frischer Erinnerung stand, ganz bedeutungslos sein? Sind überhaupt die Todsünden nicht ein wichtigeres Requisit der katholischen Moraltheologie als der protestantischen? —

Hier ließe sich noch mehr Klarheit schaffen durch Vergleich von Möllers Bild mit den Darstellungen des gleichen Vorwurfs, wie sie Marten de Vos (Sevilla 1570), Crispin van den Broeck (Brüssel 1560, Antwerpen 1571) und Pourbus (Brügge 1551) geschaffen haben. Auch das Möller sehr nahestehende, aber etwas später entstandene Jüngste Gericht in der Johanniskirche zu Wolfenbüttel (abgeb. im Braunschweiger Inventar III. S. 92) — m. E. ebenfalls eine katholisierende Auffassung verratend und wahrscheinlich von Julius v. Braunschweig, dem Bischof von Halberstadt beauftragt — hätte Gyßling zum Vergleich heranziehen können.

Die Zeit war nun einmal durchaus polemisch, und ihre Kunst — besonders in Deutschland — nur ein Ausdrucksmittel der Weltanschauung. Wir werden ihr daher nur von diesem mehr kulturgeschichtlichen Standpunkt gerecht werden können. Auch die Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen bildender und redender Kunst, wie sie seit dem Mittelalter im Norden über die Rhetorikerkammern und ihre »Sinnespelen« und Moralitäten sich immer wieder dem Forscher aufdrängt, darf nicht unbeantwortet bleiben. Ich bemerke nur, daß 1570 eine Komödie vom Jüngsten Gericht von Danziger Handwerkern und Schülern aufgeführt wurde (Bolte, Das Danziger Theater S. 8). Vielleicht war es eine Bearbeitung von Belcaris rappresentazione del di di giudizio, in der betrügerische Kaufleute, laszive Frauen und andere Sünder eine ähnliche Rolle spielen wie in Möllers Bild.

In religiös zwiespältigen und aufgeregten Zeiten bedient sich die bildende Kunst gern des Sinnbildes, dessen Vieldeutigkeit die Aufmerksamkeit des Betrachters von den oft recht bedenklichen künstlerischen Schwächen, wie sie in Komposition und Formengebung zutage treten, ablenkt. Aber auch der Wunsch der Auftraggeber darf nicht übersehen werden. Waren diese bei Möllers Bild protestantische Schöffen der Stadt Danzig — möglicherweise beraten von einem gelehrten Professor des dortigen Particulare (einer Art Zwerguniversität) —, so hat doch der Maler ihres Programms sich mit seiner persönlichen Anschauung nicht ganz ausschalten lassen. Mag es als Klatsch gelten, wenn man in dem zur Hölle fahrenden Nachen eben jene Ratsherren porträtiert sehen wollte, an denen M. sein Mütchen kühlen wollte, weil sie ihn schlecht bezahlt; bezeichnend bleibt es doch, daß er sein eigenes Bildnis in ihrer Mitte angebracht und dann später einen Engel hinzugemalt hat, der das Boot mit einem Haken von der Höllenfahrt zurückhält (S. 110 Anm. 4). Auch der Nachen seiner Weltanschauung mag auf den bewegten Wogen der Zeit oft genug geschwankt haben, bei dem Gedanken an die Schrecken des letzten Gerichts aber, die damals die Gemüter tatsächlich ernstlicher bewegten, glaubte er sich doch englischen Beistandes versichern zu sollen.

Die scheinbar ungebührlich ausgedehnte Untersuchung über Möllers kirchliche Gesinnung hat mit seiner Bedeutung als Maler schlechthin wenig zu tun, als »Maler

seiner Zeit« aber werden wir ihn nur verstehen können, wenn wir ihr geduldige Aufmerksamkeit schenken.

Auch seine Stellung in der Entwicklung der Bildnismalerei hat G., wie er S. 134 zugibt, nicht erschöpfend darstellen können. Hier wären mit größerem Nachdruck die Beziehungen zu Floris, Spranger und Goltzius zu betonen und auch sein Verhältnis zu den lübischen Bildnismalern, wie Johann Willinges, Jost Delaval, Hans Hemsen, zu untersuchen gewesen. Die Zahl gesicherter Porträts von M.s Hand ist allerdings nicht groß. Die Frau in dem Wernsdorff-Epitaph des Königsberger Doms (Taf. 25) gemahnt an die angebliche Ehegattin des Frans Floris in Caen (vgl. Bl. f. Gemäldekunde VII. 106), das unbezeichnete Kniestück einer jungen Frau in der Königsberger Stadtbibliothek (Taf. 26) ist mit einem weiblichen Porträt der Sammlung Schall-Bianconi (Z. f. b. K. XX. 15) zu konfrontieren u. a. m.

Die Amphitrite der Sammlung Basner (Taf. 28) halte ich für eine Kopie nach einem Bolognesen, die mit Anton Möller nichts zu tun hat. Die Madonna im Danziger Stadtmuseum (T. 27) erinnert stark an Hans von Aachen, wenig oder gar nicht an Möller. Das Altarbild in der Steindammer Kirche zu Königsberg ist mit den Jahren 1585/87 erheblich zu früh datiert. Sehr erwünscht wäre eine Abbildung der Sieben Werke der Barmherzigkeit aus der Danziger Marienkirche gewesen, da hier eine der am wenigsten von Restauratorenhand entstellte Schöpfung des Künstlers aus seiner späteren Zeit (1607) vorliegt.

Meine Hinweisungen mögen dem Verfasser zeigen, wie reiche Anregung seine fleißige Arbeit auf einem noch immer etwas stiefmütterlich behandelten Gebiet der Kunstforschung gibt. *Ludwig Kaemmerer.*

Francesco Malaguzzi-Valeri, La Corte di Lodovico il Moro. II. Bramante e Leonardo da Vinci. Mailand, M. Hoepli, 1915. XVI + 646 S. mit 20 Tafeln und 700 Textillustrationen.

Statt des angekündigten zweiten Bandes der großen Publikation des Grafen Malaguzzi-Valeri dürften außer dem vorliegenden zweiten noch ein dritter und vielleicht noch mehrere erscheinen. Der Stoff ist dem Verfasser unter den Händen so gewachsen, daß die Behandlung der beiden größten Künstler des Zeitalters Lodovico il Moros während ihrer Mailänder Zeit allein einen starken Band füllt. Die Fragen, um die es sich in ihm handelt, gehören zu den schwierigsten der Kunstgeschichte. Hat doch bis heute noch kein übereinstimmendes Urteil über den Umfang der Tätigkeit Bramantes wie Leonardos erzielt werden können. Die Erklärung dieser Tatsache ist ohne Zweifel darin zu suchen, daß beide eine außergewöhnlich starke Wirkung auf die Künstler übten, die sich ihnen anschlossen. Besonders für Bramante gilt, daß er die meisten bedeutenden mailändischen Baumeister seiner Zeit und der folgenden Jahrzehnte bis zur Aufgabe der eigenen künstlerischen Persönlichkeit in seinen Bann zwang. Diesem Umstande hat Malaguzzi-Valeri dadurch Rechnung getragen, daß er zugleich mit ihm eine Reihe seiner Nachfolger behandelt hat. Nur so war auch ein vollständiges Bild davon zu gewinnen, was er für die Lombardei bedeutet hat.

Über den Maler Bramante bringt der Verfasser nicht viel Neues. Die von ihm überprüfte Liste der noch erhaltenen Gemälde umfaßt die Figuren aus dem Palazzo

Panigarola (nach Malaguzzi 1480—82), den »Argus« im Kastell (vor 1493), den »Christus am Marterpfahl« in der Abtei Chiaravalle und die Malereien am Palazzo Fontana. In die nächste Nähe der letzteren will er die Friese mit Visconti-Porträts und Fabeltieren in einem Raum des Kastells von Invorio superiore gesetzt wissen. Was sonst noch Bramante zugeschrieben worden ist, scheidet er aus. So bekämpft er vor allem die Ansicht, daß Bramante an der malerischen Ausstattung der Certosa von Pavia irgendeinen Anteil habe. Für die Malereien am Marktplatz von Vigevano will er nur die allgemeinen Ideen der Dekoration auf ihn zurückgeführt wissen. Eine noch strengere Scheidung wird bei den figürlichen Zeichnungen vorgenommen. Als sichere Arbeit von Bramante soll nur der von Seidlitz ihm zugeschriebene Herkules des Berliner Kupferstichkabinetts gelten; alles andere erscheint zweifelhaft, merkwürdigerweise auch der schöne männliche Akt der Uffizien-Sammlung. In der Zuschreibung von Radierungen folgt Malaguzzi-Valeri der allgemein angenommenen Ansicht Courajods, daß nur das Tempelinnere mit der Signatur Bramantus fecit in Mlō als eigenhändige Arbeit in Betracht kommt. Wir möchten aber doch auf die Bedenken hinweisen, die als erster G. d'Adda dagegen aussprach, daß ein Baumeister und Maler diesen großen, technisch tadellosen Stich selbst auf der Platte ausgeführt haben könne.

Weit ausführlicher beschäftigt sich das Buch mit den architektonischen Werken Bramantes. Es werden vor allem die Quellen sehr genau nachgeprüft, um die einwandfreien historischen Anhaltspunkte herauszustellen. Mehrfach sind noch unbekannte Urkunden, noch unbeachtete ältere Literaturstellen herangezogen, die die Geschichte der Bramante zugeschriebenen Bauten ergänzen oder klären können. Überall macht sich das Streben bemerkbar, stets vom historisch Gesicherten auszugehen und nur vorsichtig, nach strengster stilkritischer Prüfung Werke aufzunehmen, bei denen solche Anhaltspunkte fehlen. Als unbestreitbare Werke bleiben so bestehen: die Bauten von Santa Maria presso San Satiro in Mailand; der Chor des Domes von Pavia; die 1492 begonnene, aber unvollendete Canonica und die Taufkapelle von Sant' Ambrogio in Mailand; der Palazzo delle Dame und allenfalls die beiden Loggien im Kastell von Vigevano (um 1495); Chor und Kuppel von Santa Maria delle Grazie in Mailand, sowie der kleine Kreuzgang, die Sakristei und das Refektorium ebenda; Kirchenportal, erster Kreuzgang und einige Innenräume im Kloster Sant' Ambrogio in Mailand; die Fassade von Santa Maria in Abbiategrasso (das erste Stockwerk laut Inschrift von 1497, die oberen 1500—1505 nach Bramantes Plänen). — Besonders kompliziert liegen die Verhältnisse bei Santa Maria presso San Satiro. Es scheint, daß man nach Malaguzzis zum größten Teil auf Biscarros 1910 veröffentlichten Archivforschungen ruhenden Ausführungen jetzt als sicher annehmen kann, daß der Querbau zuerst und bereits unter Teilnahme Bramantes begonnen wurde; dieser hat dann offenbar 1482 die Erweiterung durch das jetzige Langhaus und die Neuorientierung der ganzen Kirche vorgenommen und die Pläne für die neuen Teile und die Änderungen an den älteren geliefert. Für die Sakristei sind bis ins Einzelne gehende Entwürfe Bramantes vorauszusetzen; die Ausführung des plastischen Schmuckes ist, wie Biscarros Urkundenfunde beweisen, Agostino de Fondutis zu danken. In Pavia hat Bramante seit 1488 als Sachverständiger auf den Gesamtplan großen Einfluß gewonnen, die Leitung aber, wie schon Geymüller andeutete, nur für die Krypta und die unteren Teile des Chors selbst gehabt. Für den Chor von Santa Maria delle Grazie nimmt Malaguzzi-Valeri eine nicht unbedeutende Mitarbeit lombardischer Dekorations-Architekten an, die mit ihren Ideen die von Bramante entworfene Anlage überwucherten. Beim schönen

Kirchenportal von 1489 liegen die Verhältnisse ähnlich, so daß man annehmen muß, daß hier ein lombardischer Bildhauer nach Zeichnungen Bramantes gearbeitet hat. Für den kleinen Kreuzgang ist mindestens für den Beginn der Arbeit seine unmittelbare Leitung anzunehmen; auch Sakristei und Refektorium scheinen von ihm erbaut zu sein. Zu diesen Werken fügt Malaguzzi die hinzu, die mit einigen Einschränkungen oder vermutungsweise Bramante zu geben sind. Es sind das das Refektorium von Santa Maria della Pace in Mailand, die Ponticella di Lodovico il Moro am Mailänder Kastell, der Marktplatz und der Turm des Schlosses von Vigevano, das Erdgeschoß des Palazzo Carminali-Bottigela in Mailand, der Türbogen der Pusterla di Lodovico il Moro (jetzt im Kastellmuseum). Bei allen anderen bisher von einigen Forschern nach Bramante zugeschriebenen Arbeiten in der Lombardei aber gelangt er zu einer vollständigen Ablehnung von dessen Autorschaft. Ausführlich begründet er diese Ansicht bei dem Palazzo Fontana und dem Ospedale Maggiore in Mailand, dem Dom in Como, Santa Maria in Canepanova in Pavia (nach seinen Urkundenfunden erst seit 1500 und in der Hauptsache wahrscheinlich von Amadeo erbaut), dem Oratorio della Pusterla in Pavia (nach seiner Vermutung von Dolcebuono erbaut), den Befestigungsarbeiten in Crevola. Trotz der sehr vorsichtig abwägenden, manchmal fast ängstlichen Behandlungsweise Malaguzzis ergibt sich schließlich ein klares Bild von der Tätigkeit Bramantes in der Lombardei, von seiner überragenden Künstlerschaft und von der bahnbrechenden Bedeutung seines Wirkens.

Sehr deutlich geht aus den folgenden Abschnitten, die eine Reihe seiner Nachfolger behandeln, hervor, wie sehr sich die lombardische Architektur unter Bramantes Einfluß umgestaltet hat. Fast unvermittelt folgt auf eine noch mittelalterlich gotische Stilrichtung die der lombardischen Renaissance; gelegentlich zeigen selbst im neuen Stil begonnene Bauten in späteren, von anderen Architekten ausgeführten Teilen ein Zurückfallen in die ältere Kunstweise. Eine große Zahl neuer Forschungen und gesicherter neuer Resultate sind in diesem zweiten Teil des Bandes enthalten. Manches bisher wenig oder gar nicht beachtete Bauwerk wird in den Kreis der Betrachtung gezogen und an seinen Platz innerhalb der Entwickelung gestellt; mancher Künstler bekommt eine ganz andere Bedeutung als man ihm bisher zugestehen konnte.

Das gilt besonders von Battagio und Agostino de Fondutis. Von den dem ersteren zugeschriebenen Bauten bleiben nur die Incoronata in Lodi, die im 18. Jahrhundert abgerissene Kirche San Marcellino in Mailand und Santa Maria fuori Crema unbestritten sein Werk. Auch sie sind später von anderen fortgeführt und letztere überhaupt erst kürzlich vollendet worden. Wesentlich bereichert wird aber das Werk des Agostino de Fondutis. Ihm statt Battagio schreibt der Verf. die Cappella del Sacramento bei der Pfarrkirche von Caravaggio zu. Auf Grund von bisher unbeachteten Urkunden, die Fiammeni in seinem 1639 erschienenen Werk über Castelleone mitteilt, wird man S. Maria della Misericordia (1513 begonnen) und die Pfarrkirche in Castelleone (1517 begonnen) Agostino zuschreiben und als Ausgangspunkte für die Beurteilung seiner Tätigkeit als Baumeister nehmen müssen. Aus stilkritischen Gründen fügt ihnen Malaguzzi die (profanierte) Kirche S. Maria Maddalena in Crema und mit einigem Vorbehalt auch die neueren Teile der kleinen Kirche in Conigo bei Binasco hinzu. Endlich ist als gemeinsame Arbeit Battagios und de Fondutis' der Palazzo Landi in Piacenza zu nennen, der urkundlich als gemeinsame Arbeit beider festgelegt ist. Durch diese Darstellung rückt Agostino de Fondutis in ein helleres Licht. Er hat offenbar neben seiner bildhauerischen Tätigkeit auch ebenso häufig architektonische Aufgaben übernommen

und mit großem Talent durchgeführt. Neben starken Einflüssen von Bramante scheint er auch von toskanischer Baukunst Anregungen empfangen zu haben. — Dolcebuonos Werk wird durch Malaguzzi stark eingeschränkt. Was man heute an Santa Maria presso San Celso in Mailand sieht, ist in der Hauptsache Solari zu verdanken; die Zuschreibung von San Maurizio, das erst 1503, also drei Jahre vor Dolcebuonos Tode, begonnen und angeblich 1519 geweiht wurde, erscheint zweifelhaft. Über Amadeo, den er früher in einer Monographie behandelt hat, bringt der Verf. nicht viel Neues. Cristoforo Solari möchte er außer den Arbeiten an S. Maria sopra San Celso und dem Kuppelbau von S. Maria della Passione auch die kleine Kirche S. Maria alla Fontana bei Mailand zugeschrieben wissen. Dagegen scheint ihm dessen Autorschaft an der Casa Landriani in Mailand, die von Mongeri vermutet wurde, zweifelhaft. Am Dom von Como dürfte Solari der Chorbau gehören, für den er eines der noch erhaltenen Modelle lieferte. Ausgeführt wurde dieser Bau von Tommaso Rodari, dem auch der ganze plastische Schmuck an Chor und Langhaus seine Entstehung verdankt. Die Zuschreibung der Fassade des Domes von Lugano an Rodari ist abzulehnen. Überhaupt scheint er weniger ein erfindender Baumeister als ein tüchtiger Architekt und sehr graziöser Dekorateur im Sinne der lombardischen kunstgewerblich orientierten Bildhauer gewesen zu sein. Von den anderen weiterhin besprochenen Baumeistern heben wir nur heraus: Vincenzo Seregni dem nur die vorderen Teile der Kirche von Saronno, nicht aber die viel bedeutenderen (von einem unbekannten älteren Baumeister erbauten) hinteren um die Kuppel ihre Entstehung verdanken; Bramantino, der nach den neuesten Forschungen Mezzanottes als der Erbauer der Trivulzi-Kapelle bei San Nazzaro Maggiore in Mailand anzusehen ist; endlich auch Cesare Cesariano, dessen Illustrationen zu seinem Vitruv von 1521 das Studium bramantescher Bauten verraten; ihm möchte Malaguzzi versuchsweise den dritten der früher Bramante zugeschriebenen Stiche (Straßenarchitektur) geben.

In einigen weiteren Kapiteln werden die Bauten behandelt, die bestimmten Künstlern nicht zugeschrieben werden können oder Baumeistern von nur lokaler Bedeutung ihre Entstehung verdanken. Sie sind topographisch geordnet, und das gibt die Gelegenheit, über den Lokalcharakter in den einzelnen lombardischen Zentren und über Stärke und Verbreitung des bramantesken Einflusses einiges festzustellen. Nirgends hat er sich natürlich so rasch und so entschieden durchgesetzt wie in Mailand selbst und in Pavia. Bergamo und Crema zeigen eine Vermischung bramantesker Elemente mit solchen venezianischer Herkunft. In Cremona ist eine Vorliebe für reichen Schmuck in Terracotta zu bemerken, neben dem das rein Architektonische, das Bramantes Tätigkeit in den Vordergrund stellte, in Bedeutung und Ausgestaltung zurücktritt. Bei Filigheras Madonnenkirche in Tirano ist eine Anlehnung an Bauten wie S. Maria delle Grazie in Mailand und den Dom in Como deutlich. Taramellos Bauten in Piacenza gehören dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts an und entfernen sich bereits wieder von der Feinheit und Strenge Bramantes und seiner unmittelbaren Schüler. Von Piacenza aus haben sich Elemente bramantesker Bauweise durch die ganze Emilia und bis in die Romagna ausgebreitet, nicht ohne dabei Veränderungen durch Vermischung mit mantuanischen, paduanischen, rein florentinischen oder lokalen Eigentümlichkeiten zu erfahren. In Piemont findet man gelegentlich bramanteske Bauten wie z. B. die Casa Gaudenzi in Vercelli. Endlich hat auch im Nordosten Bramantes Stil auf Bauten wie die »Inviolata« in Riva und das Domportal in Salo gewirkt. Im ganzen ist in Mailand und in seiner Einflußsphäre am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts ein starker Aufschwung

in der Bautätigkeit festzustellen, der moderne Forderungen praktischer und ästhetischer Art zu verwirklichen sucht und ein lebhaftes Interesse der Bauherren für alle künstlerischen Fragen zeitigt. Dabei ergibt sich, daß sowohl bei Bramantes eigenen Bauten wie besonders bei denen seiner Nachfolger eine innige und sehr fruchtbare Verschmelzung von Tendenzen der mittelitalienischen Renaissance mit Zügen, die als rein lombardisch anzusprechen sind und schon in früheren Zeiten vorgebildet sind, erreicht wird.

Bei der Betrachtung von Leonardo da Vincis Wirksamkeit in der Lombardei hat Malaguzzi-Valeri die Nachfolger nicht mitbehandelt; er will sie in einem späteren Bande mit anderen Malern der Zeit zusammenstellen. Dadurch sieht er sich genötigt, zahlreiche leonardeske Bilder abzulehnen, ohne nun auch diese Ablehnung oder die Zuschreibung an andere Maler näher zu begründen. Ausführlich aber werden die großen Aufgaben und die Meisterwerke der ersten Mailänder Zeit Leonardos behandelt. Zwischen den Kapiteln, die ihnen gewidmet sind, stehen kürzere Abschnitte mit Lebensnachrichten, Bemerkungen über Pläne und Entwürfe, die nicht zur Ausführung kamen, über wichtige Ereignisse, die die Anteilnahme des Künstlers und Gelehrten weckten. Viel neue urkundliche Nachrichten von Bedeutung waren nicht mehr zu finden. Jedoch geht das Werk in einigen Punkten auf Grund der Urkundenfunde der letzten Jahre über das hinaus, was Seidlitz 1909 bringen konnte. Sehr interessant ist, daß die von diesem und anderen schon vermutete Ankunft Leonardos in Mailand um 1482 jetzt durch eine datierte Urkunde von 1483 bestätigt ist. Malaguzzis beherrschendes Forschungsprinzip, nur das historisch Festgelegte als sicher begründet zu nehmen, hat ihn dazu geführt, daß er häufig kein entschiedenes Urteil wagt, sondern nur die Möglichkeiten andeutet, mit denen man zu rechnen hat. Im allgemeinen macht sich aber die Tendenz geltend, das künstlerische Werk Leonardos einzuschränken. Von den erhaltenen Gemälden, die dieser Zeit angehören, bleiben so nur die »Madonna in der Grotte«, das »Abendmahl« und die nach ihm erst 1497 entstandenen Sforza-Porträts im Refektorium von S. Maria delle Grazie bestehen; ihnen fügt er in der Darstellung noch die erst nach 1500 in Florenz entstandene »Mona Lisa« hinzu.

Die Frage der Grottenmadonna löst er so. Er vermutet, daß Leonardo das Pariser Exemplar aus Florenz mitbrachte und in Mailand vollendete. Es wäre jedoch nicht in die Scuola della Concezione gekommen, sondern später nach Frankreich verkauft worden. Für die Concezione aber hätte Leonardo zusammen mit Ambrogio de Predis das zweite (Londoner) Exemplar gemalt. Und zwar nimmt er an, daß nur Entwurf und Zeichnung von Leonardo, die Ausführung aber von seinem Mitarbeiter sei. Die Hauptgrundlage für diese Hypothese bildet der kürzlich wiedergefundene Vertrag von 1483, der ausdrücklich die beiden de Predis als Mitarbeiter nennt. Es ist aber gegen sie einzuwenden, daß die Mitarbeit der beiden de Predis sich auch auf die beiden Seitenteile mit den Engeln und auf untergeordnete Arbeiten am Mittelstück beschränkt haben könnte. Aus der Urkunde allein kann also Malaguzzis Hypothese nicht gestützt werden. Die Entscheidung bleibt nach wie vor eine stilkritische Frage. Zu bedenken bleibt dabei, daß das Londoner Stück, so wie es sich in vollendetem Zustande darstellt, keinesfalls in den achtziger Jahren, sondern frühestens in der zweiten Hälfte der neunziger gemalt sein kann. Den Charakter der frühen Mailänder Zeit zeigt dagegen deutlich das Pariser Exemplar. Man muß also, wenn man das Londoner Bild für das 1483 bestellte nimmt, mit einer Arbeitszeit von etwa 15 Jahren rechnen; was übrigens bei der Art Leonardos durchaus denkbar ist.

Bei dem »Abendmahl«, dessen Geschichte ganz aufgeklärt ist, war nicht viel Neues festzustellen; Malaguzzi neigt dazu, den Beginn der Arbeit 1496 statt 1495 anzusetzen. Sehr eingehend beschäftigt er sich mit den Zeichnungen und Kopien. Von den Kopfstudien verknüpft er mit Recht nur diejenigen mit dem Fresko, die unverkennbare Ähnlichkeiten mit den ausgeführten Köpfen zeigen. Bei allem, was nur eine allgemeine Ähnlichkeit in Gegenstand oder Typus zeigt, warnt er vor voreiligen Hypothesen. Leider hält er sich bei einer Zeichnung, die er selbst in einer Privatsammlung in Turin gefunden hat, nicht an dieses Prinzip; ihre Ähnlichkeit mit dem Judastypus ist so allgemein, daß selbst seine Bezeichnung als »Pensiero« zum Judas zu eng erscheint. Nicht uninteressant ist die lange Liste der Kopien und Nachahmungen des Abendmahls, die vom 16. Jahrhundert bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts führt und eine bisher nicht erreichte Vollständigkeit aufweist. Einiges Neue bringt der Verf. über die Lünette am Hauptportal der Kirche S. Maria delle Grazie bei. Er hat das Gemälde wiedergefunden, das vor dem jetzt an Ort und Stelle befindlichen von M. Belotti dort angebracht war. Es ist zwar nicht das Original Leonardos, sondern die 1594 von Graziano Cossali angefertigte freie Kopie, die es bis zur Zeit Belottis bedeckte. Einige Züge von Leonardos Komposition haben sich in ihr erhalten. Auf die Besprechung der anerkannten Werke läßt Malagazzi jeweils die der von ihm abgelehnten folgen. Wir heben nur hervor, daß er weder die kürzlich von der Ermitage erworbene Madonna Benois, noch die Dame mit dem Wiesel der Sammlung Czartorisky, noch das Bildnis des Ginevra de' Benci in der Liechtenstein-Galerie gelten lassen will, d. h. also zu den rigorosesten Kritikern leonardesker Bilder gehört. Auch für die Sala delle Asse lehnt er die Autorschaft Leonardos ab und deutet die Hypothese an, sie möchte viel eher von Bramante sein.

Noch strenger als bei den Gemälden verfährt Malaguzzi-Valeri bei den Leonardo zugeschriebenen Skulpturen. Nach ihm hätte sich Leonardo vor seiner Mailänder Zeit nie in nennenswertem Umfang mit der Bildhauerei beschäftigt. Allenfalls will er auf Grund von Vasaris Angabe zugeben, daß er in der ersten Florentiner Zeit gelegentlich einige Köpfe von Frauen und Kindern modelliert habe. Uns will es aber unwahrscheinlich erscheinen, daß einem Künstler, der keinerlei Erfahrung in solchen Arbeiten besessen hätte, eine der größten bildhauerischen Aufgaben der Zeit, das Denkmal für Francesco Sforza, sollte übertragen worden sein. Bei den Zeichnungen zu Reiterdenkmälern bringt der Verf. eine neue Hypothese vor. Er nimmt eine Teilung vor, die von der Erwägung ausgeht, daß alles, was am Sockel einen Sarkophag oder eine ähnliche Bildung zeigt, für das als Grabdenkmal gedachte Denkmal des G. G. Trivulzi entworfen sein muß und daher in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gehört. Dabei übersieht er aber, daß auch bei dem Denkmal für Francesco Sforza anfangs die Form eines Grabdenkmals geplant war, wie aus dem Brief Pietro Alemannis an Lorenzo de Medici vom 22. 7. 1489 hervorgeht (Malaguzzi pag. 436 f.) Für das Sforza-Denkmal bleibt bei seiner Aufteilung nur wenig übrig, ja, wenn man ganz konsequent verfahren will und nun auch alles, was mit den nach seiner Ansicht in die Spätzeit zu versetzenden Zeichnungen eine Verwandtschaft der Motive zeigt, mit dazu rechnet, überhaupt nichts. Das tut aber der Verf. nicht, so daß ganz offenbar zusammenhängende Entwürfe gelegentlich auseinandergerissen werden. Er kommt zu dem Schluß, das Sforza-Denkmal habe von Anfang an ein schreitendes Pferd zum Gegenstand gehabt und sei auch so modelliert worden, während für das Trivulzi-Denkmal zuerst ein sich bäumendes Pferd über einem besiegten Feinde geplant war und dieser Plan erst aus äußeren Gründen aufgegeben wurde. Dann durchbricht

er aber wieder dieses Prinzip bei einer Zeichnung wie der auf Abbildung 510, die ein sich bäumendes Pferd darstellt und doch zu dem Sforza-Denkmal gehören soll. So ist denn diese neue Aufteilung schwerlich als gelungen zu bezeichnen.

Die kleineren eingestreuten Abschnitte breiten das gesamte übrige Material in großer Fülle und recht übersichtlich in chronologischer Folge aus. Zeichnungen werden mitgeteilt, wo sie sich mit biographischen Daten verknüpfen lassen, doch wird auch hier vor zu weit gehenden Hypothesen gewarnt. Immer wieder wird betont, daß Leonardo häufig Pläne und Entwürfe aufzeichnete, die für eine unmittelbare Ausführung gar nicht gedacht waren, sondern nur seine reichen Einfälle, künstlerische und wissenschaftliche, irgendwie fixieren sollten. Das soll auch besonders von den zahlreichen architektonischen Entwürfen gelten, die nach Malaguzzi nur in sehr wenigen Fällen mit bestimmten Bauaufgaben zu verknüpfen wären. Für den Dombau in Pavia lehnt der Verf. einen wesentlichen Einfluß Leonardos auf die endgültige Gestaltung der Kuppel ab; überhaupt will er den Aufenthalt des Jahres 1490 in Pavia auf die Zeit vom 10. bis 20. Juni beschränkt wissen. Die Zuschreibung von Santa Maria della Fontana hält er mit Recht für nicht diskutabel.

Den Beschluß des Werkes machen einige Kapitel, die auf Grund der Manuskripte und Skizzenbücher ein Bild von der umfassenden geistigen Tätigkeit Leonardos geben sollen. Doch beschränken sie sich im allgemeinen auf Andeutungen und verweisen im übrigen auf die bereits vorhandenen zahlreichen Sonderuntersuchungen. Nur auf den Zusammenhang zwischen wissenschaftlichen Studien und künstlerischer Betätigung wird näher eingegangen und gezeigt, wie manches, was aus naturwissenschaftlichem Interesse entsprang, schließlich doch auch dem künstlerischen Schaffen zugute kam.

K. Zoege von Manteuffel.

Hans Folnesics. Brunelleschi, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-Architektur. Wien 1915.

Hundert verschwenderisch breit gedruckte Seiten, gute Bilder, herausklappbare Tafeln machen das Büchlein sympathisch, es scheint sowohl für weite Kreise gedacht, wie für die Fachwelt, der Verfasser konnte sich für eines von beiden nicht entschließen. Ich halte mich an das, was auch in einem knappen Artikel hätte gesagt werden können, in dem das längst Bekannte nicht wiederholt, dagegen das Neue ausführlicher behandelt worden wäre, z. B. wenn Palazzo Pitti und Quarateri so energisch und wohl mit Recht aus Brunelleschis Opus ausgeschaltet werden, so ist eine strenge Beweisführung zu verlangen.

Neu ist im Kapitel St. Lorenzo die Erklärung der Anordnung der Chorkapellen, neu der Rekonstruktionsversuch von St. Spirito. Letzterer ist sehr bestechend: das Langhaus hat vier und einhalb Quadrate, dieser Überschuß eines halben Quadrates schien stets wunderlich bei einer sonst so absichtlichen Regelmäßigkeit. Folnesics zerlegt nun dies halbe Quadrat in zwei kleine Quadrate, führt damit die Seitenschiffe auch vorn um die Eingangsseite des Langhauses herum, d. h. er bildet den langen Kreuzarm völlig konform mit den drei kurzen Armen; folgerichtig setzt er auch vor die Fassade vier Apsiden, so

daß die zu vermutende absolute Regelmäßigkeit des ersten Entwurfes erreicht ist. Die Hauptfassade hätte also ebenso abgestuft werden sollen wie die der Querschiffe, sie hätte sich nur dadurch unterschieden, daß in die vier Apsiden die vier Portale geführt hätten, was zwar unserem Gefühl für einladende Eingänge widerspricht, man könnte sich aber auf entsprechende Skizzen Leonardos berufen. — Diese Rekonstruktion bleibt Hypothese und ebenso die der Pazzikapellenfront. Ich neigte bisher stets wie Folnesics zu der Annahme eines Giebels, aber die kleine Zeichnung, die diesen Giebel rekonstruiert, läßt sogar den heutigen Notzustand schöner erscheinen als diesen Giebel, unter dem plötzlich die Sargwand der Tonne schwerfällig und die ganze Fassade zerlöchert wirkt, so daß man eine Balustrade vorzöge. Aber Folnesics macht eine Andeutung über Baubefunde, welche die Beabsichtigung eines Giebels sichern, warum sind diese Andeutungen so unentschieden, warum hat er die Frage nicht erledigt? — Neu ist auch die Ableitung der Angelikirche von der Domlaterne. Diese achteckige überkuppelte Laterne hat nämlich acht weit ausladende Strebepfeilerchen, in deren Flanken beiderseits flache Nischen so eingetieft sind, daß sie sich mit den Rücken fast berühren, und da diese dünnen Stellen durch türenartige Öffnungen durchbrochen sind, kann man durch alle Streben hindurch die Laterne umkreisen. Man braucht also nur zwischen die Außenkanten der Strebepfeiler Wände zu spannen, und die Angelikirche ist fertig. Man kann mir nun empfehlen zu glauben, daß Brunelleschi auf diesem Wege auf die Idee der Angelikirche kam, aber diese zufällige Auslösung der Idee, der heuristische Kniff ist etwas ganz Äußerliches. Die Laterne benutzt im einzelnen Renaissanceformen, im ganzen ist sie gotisch. Nicht nur als Konstruktionsidee, sondern auch im Stilgefühl. Jene Streben erzeugen, wie alles gotische Strebewerk, offene Außenräume, schließt man diese durch Außenwände, so schlägt die Raumform in ihr stilistisches Gegenteil um das Gebilde, das sich nach außen öffnete, sich in den Raum hinaus verlor, wird jetzt die geschlossene Raumgruppe, deren fertige geschlossene Summanden nach der Mittelachse sehen. Wenn also Brunelleschi tatsächlich durch die Grundrißfigur der Laterne, in der gewiß das äußerste Achteck der Strebenecken als Hilfslinie eingetragen war, auf die Idee kam, die Angelikirche daraus zu machen, so war der schöpferische Moment der, als er jene stilistische Umkehrung vornahm, aus der offenen Form der Gotik in die geschlossene Form der Renaissance umsprang (offen und geschlossen hier im wörtlichen Sinne gemeint). Das äußerlich Ähnliche der Grundrisse wird Nebensache, der innere Gegensatz der Raumformen wird die Hauptsache.

Hiemit komme ich zur Kernangelegenheit. Folnesics betrachtet als Hauptthese seines Buches den Satz, daß Brunnelleschi wenig, ja fast gar nichts aus der Antike selbst übernommen hat. Das ist richtig und ist falsch, je nachdem man es auffaßt. In Fontanas kleinem Artikel, den Folnesics zitiert, steht so ziemlich alles zusammengetragen, was die These einleuchtend macht, daß Brunelleschis Werk viel Gotisches und Romanisches enthält, noch schlagender und großzügiger hätte Folnesics bei Willich Aufschluß über den Anteil der Komponenten Antike, Protorenaissance, Gotik, Byzanz am Werden der Renaissance gefunden. Folnesics scheint diese Publikation (Handbuch der Kunstwissenschaft) noch nicht gekannt zu haben, sonst hätte er die Jugendwerke Brunelleschis mit besprochen und sich mit mancher abweichenden Meinung auseinandergesetzt, z. B. mit der von Willich anders beantworteten Urheberfrage der Türrahmen in der alten Sakristei. Willich sagt rundweg, man kann die ganze altrömische Baukunst (bis auf geringe antike Reste in und bei Florenz, bis auf wenige Sarkophage und die paar Spolien frühromanischer toskanischer Kirchen) aus der Frühzeit des Stiles wegdenken, ohne seine Entwicklung irgendwie zu al-

terieren. Daraus folgt aber nicht, daß Burckhardt und die anderen dumm wiederholt haben, was Manetti und Vasari gefabelt haben. Fontana sieht zwar richtig, aber kleinlich auf das Morphologische. Morphologisch ist vieles Abstammung von der Gotik, morphologisch fast nichts Abstammung von der Antike. Stilistisch aber ist es der Antike wahlverwandt, auch dort, wo es von ihr nicht der Formengattung nach herkommt. In der Protorenaissance und — so wenig er von ihr kennen mochte — in der Antike erschaute Brunelleschi als das Wesentliche und beiden Gemeinsame, daß es Stile der Totalität sind im Gegensatz zur Gotik, einem Stil der Partialität, der nicht auf die Schöpfung eines in sich völlig Gesättigten, sondern auf das Ergänzungsbedürftige, sehnsüchtig Verlangende ausgeht. Und weil jene Totalität, jener Stil geschlossener Ganzheit in der Antike noch vollkommener erreicht ist als in der sogenannten Protorenaissance Toskanas, haben die folgenden Architektengenerationen mit steigender Entschlossenheit sich der Antike hingegeben. Renaissance hieße demnach dem Buchstaben nach Wiedergeburt der Antike, dem Sinne nach Wiedergeburt ihres Stilwillens, nie aber bloße morphologische Fortsetzung der antiken Bauformen. — So ist es also nebensächlich für den Wiedererwecker der guten alten Baukunst, daß in der Innocentihalle so wenig Antikes sich in den Körperformen nachweisen läßt; das Schwergewicht liegt in dem, was sie im ganzen gemein hat mit antiken Thermen und Kaiserpalästen, die Gruppierung geschlossener Raumsummanden auf durchgeführten Achsen.

Damit ist das Wichtigste über das, ich wiederhole, sympathische Buch gesagt; doch weil ich eben von der Innocentihalle rede, möchte ich auf die zu wenig beachteten Ergänzungen hinweisen, die unter dem Titel Brunelleschiana Fabriczy im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Museen im Beiheft vom Jahrgang 1907 seinem dicken Buch nachgeschickt hat. Auch Folnesics hat sie, scheint es, übersehen.

Paul Frankl.

August Schmarsow. Kompositionsgesetze der Franzlegende in der Oberkirche zu Assisi. (I. Publikation des K. Sächs. Forschungsinstituts für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig.) Mit 14 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1918, Kommissionsverlag von K. W. Hiersemann.

Es ist eine Frucht der vor 20 Jahren bereits eifrig betriebenen Trecentoforschung des Verfassers, die hier geboten wird. Nach langer Unterbrechung durch Arbeiten auf ganz andern Gebieten, aber auch nach inzwischen immer wiederholten, mit immer andern Schülern erneuten und so mit kühler Selbstkritik nachgeprüften Studien werden hier Ergebnisse zusammengefaßt, die erst durch die inzwischen veröffentlichten »Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters«, besonders der Architektur, ihre volle Tragweite bekommen. Gegenüber den Versuchen der Italiener, immer nur den Zusammenhang mit der Antike hervorzukehren, wird von ihm der Zusammenhang mit der Gotik im Norden der Alpen dargetan: die Übereinstimmung des hier in S. Francesco zu Assisi befolgten Verfahrens mit der rhythmischen Gliederung des gotischen Innenraumes und mit den Gestaltungsprinzipien zyklisch geordneter Relief- und Statuenfolgen französischer Kathedralen.

Das menschliche Subjekt ist der lebendige Träger dieser Kompositionsgesetze, ihr

Ursprung wie ihr Zielpunkt, dort gebend, hier empfangend. Als schöpferisches betätigt es sich im Dichter, der die Legende des Heiligen erzählt, als genießendes im Hörer oder Leser, der sie ebenso im Nacheinander aufnimmt. Der zeitliche Verlauf ist nun auch das gemeinsame Medium zwischen der epischen Quelle und dem anschaulich erzählenden Maler, der ihr folgte, ja die kurze Inhaltsangabe jedes Bildes in bequem lesbarer Unterschrift darunter setzte. Ein Zusammenwirken von Poesie und Malerei war von vornherein die Absicht. Deshalb rechnet der »Meister der Franzlegende«, dem die große Aufgabe der Wandmalerei zufiel, mit dem entlangschreitenden Betrachter durch den Kirchenraum hin. Er läßt ihn auf der einen Seite neben dem Laienaltar des Langhauses beginnen, um ihn an den Umfassungsmauern herumzuführen und wieder am Altar, auf dessen anderer Seite, zum Abschluß zu bringen. Für sukzessive Aufnahme des Vorüberschreitenden sind diese Bilderreihen geschaffen, nicht für simultane Schau von einem festen Standpunkt vor jedem einzelnen. Durch den entlanggleitenden Blick oder durch freier schweifende Bogenbewegung des fixierenden Augenpaares auf der Fläche hin, und zwar, dem Gesamtzuge folgend, vorzugsweise in der Richtung von links nach rechts, wird das Nacheinander gewonnen, das als gemeinsames Vehikel der hörbaren oder lesbaren Erzählung und der sichtbaren, aber eben nur fortlaufend erfaßbaren Darstellung des Bildes dient. Mit dem Abstand des Besuchers, unten auf dem Fußboden der Kirche, wie mit dem Breitenmaß der Bilder, in ihrer gemalten Rahmenarchitektur, ist dabei ebenso gerechnet worden, wie der Gang des Menschen und der natürliche Spielraum seiner Blickbewegungen, beim Haften der Aufmerksamkeit am erkennbaren Objekt der Vertikalebene vor ihm, es fordern. Die Gegenstände, die da erscheinen und den Blick auf sich ziehen, werden vereinzelt dem Empfänger zugezählt, wie eine Person, ein Haus, ein Baum oder ein Stück sonstiger Umgebung, und so locker aneinandergereiht, daß sie nur so — wie sinnlich, auch geistig — abgelesen werden können. Deshalb bleiben auch je nach Bedarf leergelassene Flächenteile dazwischen, keine Lücken aus Armut, sondern wohlberechnete Kunstpausen, wie die Zwischenräume einer Säulenhalle, die Zäsuren zwischen ungleichen Hälften oder noch kürzeren Abschnitten eines Hexameters, bis zu der spannenden Kraft der Auseinanderhaltung im Vortrag eines Distichons, einer sinnvoll gebauten Strophe, Einschaltungen also, die ebenso Wirkungsformen sind wie die Wörter, die Klänge, die Körperformen selber. Erst so wächst dem Beschauer allmählich die Vorgangseinheit des Ganzen zu, sei es im fließenden Vollzug der Reihe von einem Ende bis zum andern, sei es in Gegeneinanderführung von beiden Seiten her durch Richtungswechsel in der Mitte. Wenn es etwa darauf ankommt, die Zuspitzung zu einem dramatischen Konflikt zu erreichen (wie in der Lossagung des Franz vom Vater), oder doch das ineinandergreifende Spiel mehrerer Faktoren zu einem Hauptpunkt hinzuführen (wie in der Ordensbestätigung, der Predigt vor dem Papste, der Erscheinung zu Arles usw.), so wird eben durch diese Mittel der Anreiz ausgelöst, in simultaner Schau zuletzt den inneren Zusammenhang zu erfassen. Bleiben doch die beiden Möglichkeiten der Blicktätigkeit immer offen, zu beliebigem Wechsel, wie beim ersten flüchtigen Überblick des ganzen Bildfeldes, so auch beim Verfolg des Einzelnen, bis zur Erfassung der Einheit, des Sinnes der Fabel. Wie sehr aber mit dem rhythmischen Verlauf im Nacheinander, als durchgehender Regel des Verhaltens, gerechnet wird, bezeugt die Fortleitung der Konsolenreihen der gemalten Gesimse nicht nur, so unter wie über dem Bilde, sondern auch die gelegentliche Arkadengliederung der dargestellten Architektur, oder die Reihe von Thronen am Himmel, der Balustraden auf dem Dache wie der Fahrt im feurigen Wagen über die Köpfe der Zeugen hin.

Damit wird die Analyse der Einzelbilder schon weitergeleitet zu dem größeren Zu-

sammenhang des ganzen Zyklus. Die 28 Darstellungen der Franzlegende laufen nicht in schlichter Folge auf den Wänden hin, sondern sie ordnen sich, zu dritt nebeneinander, den vier großen Gewölbejochen des Langhauses unter, so daß sich unter dem Spitzbogen hüben und drüben solche Dreizahl von Bildern gegenübersteht, und in der Nähe des Eingangs bildet das Paar links und rechts an der Schmalwand, mit dem ersten der anstoßenden Längswände, wieder hüben und drüben, die ebenso als Gegenstücke erscheinen, eine freier gegliederte Einschaltung, die jedenfalls die beiden gleichmäßigen Züge der Langseiten voneinander trennt. So ergibt sich die doppelte Frage, wieweit die Zusammenfassung dreier Stücke durch einen Spitzbogen unter dem Kreuzgewölbe auch die Komposition, etwa als Triptychon, mitbestimmt hat, so daß das Mittelstück von den beiden andern als einrahmenden Flügeln unterschieden ward, und andrerseits, wieweit zwischen zwei solchen dreiteiligen Untereinheiten, die innerhalb eines Joches einander gegenüberstehen, auch bei der Weite, der Hallenkirche noch, eine gewisse Korresponsion der Gesamterscheinung angestrebt worden sei. Dann würde sich der ganze Zyklus, dem Kirchenraum selber entsprechend, in vier große »Strophen« gliedern, an deren Anfang und Ende für den ankommenden oder den abgehenden Besucher ein Präambulum oder ein Finale stünde, oder vielmehr für den ringsum wandelnden Betrachter, der links (vom Altar aus) einsetzen muß und rechts endigt, ein freieres Zwischenspiel in der Mitte den Übergang zwischen den beiden Hauptteilen oder doch ein leichteres, ausruhendes Intermezzo übernähme. Allen diesen Gesichtspunkten wird nachgegangen, und die Wünsche dekorativer Wandgliederung und Flächenfüllung sind, wie die Ansprüche inhaltlicher Bedeutsamkeit, mit dem berechtigten Verlangen nach epischer Abwechslung und dramatischer Gegensätzlichkeit, untereinander abgewogen und verständnisvoll geprüft worden.

Der Nachweis des Eindringens gotischer Kompositionsgesetze in die italienische Wandmalerei im Zeitalter Dantes bleibt dem Historiker der Kunst die Hauptsache. Nur als Konsequenz seiner Analyse gewinnt er dann einen weiteren Ertrag auch für die Bestimmung der Künstlerpersönlichkeit, die er nun vollends noch sicherer als neuerdings Friedrich Rintelen und vor diesem schon Oskar Wulff mit dem Namen der »Meister der Franzlegende« auf Grund des einheitlichen Charakters der Gesamtleistung anerkennt. Mit fast übertriebener Gewissenhaftigkeit nimmt er Rücksicht auf die letzten Vorgänger, die seiner Veröffentlichung langgepflegter Studien zuvorgekommen oder aber, teils mit dem Hinweis auf die Miniaturmalerei, teils mit der Zurückweisung des Namens Giotto, dazwischengetreten waren. Mit der gleichen Sorgfalt tut er jedoch aus den verschiedenen Auflagen Cavalcaselles dar, daß bereits dieser Kenner, im Unterschied von seinem englischen Bearbeiter Crowe, deutlich genug zu der Erkenntnis gekommen war, wieviel entscheidende Verwandtschaft auf der einen Seite zwischen diesem Zyklus der Franzlegende, samt dem letzten Deckengemälde mit den Kirchenvätern und zugehörigen Teilen der oberen Wandbilder aus dem Alten Testament, und auf der andern Seite mit dem Fassadenmosaik an Sta. Maria Maggiore zu Rom bestehe, auf dem uns der Name »Philippus Rusuti« überliefert ist. Und zu dem Bekenntnis dieser Einsicht, daß für die Franzlegende der Oberkirche zu Assisi als leitender Meister nicht Giotto, sondern Rusuti gelten dürfe, sucht er auch Wulff mit dem Wortlaut seiner eigenen Urteile zu bestimmen, wie er andrerseits sich geduldig mit Rintelen auseinandersetzt, wo wir statt dessen lieber den Verfasser dieser Abhandlung selbst allein vernähmen. Auf Grund seiner Entdeckung der von keinem vorher beachteten Kompositionsgesetze darf er schließlich die Forderung stellen, daß nun auch Giottos sichere Wandmalereien, wie in der Arena zu Padua und in den Kapellen von Sta. Croce zu Florenz, auf das nämliche

Verfahren »rhythmischer Erzählung« untersucht werden müßten, um entweder die Übereinstimmung oder die Abweichung aller nachfolgenden Trecentisten festzustellen, dh. den Einfluß dieses gotischen Beispiels auf die italienische Wandmalerei zu verfolgen, soweit er vor dem Eintritt der Renaissance und ihrer andersgearteten Raumdarstellung irgend noch reichen mag. Hat derselbe Verfasser doch zwanzig Jahre früher schon an Ghibertis erster Bronzetür des Baptisteriums, also für das erste Viertel des Quattrocento, den Vollbesitz gotischer Kompositionsgesetze im Vierpaßrahmen des Andrea Pisano nachgewiesen, so daß uns nun klar wird, wie folgerichtig seine Forschungen ineinandergreifen. Ihre Bedeutsamkeit gewinnt noch an Tragweite durch die gleichzeitigen Studien über die Glasgemälde gotischer Kathedralen in Frankreich, die auch unsrer deutschen Kunstforschung ebenso zugute kommen. *Felix Witting.*

EIN NEU AUFGETAUCHTES BILD VON GIULIO ROMANO.

VON

L. PLANISCIG.

Mit 2 Abbildungen.

Io ho posto gran cura in raccogliere cose antique per honorare el mio studio.
Isabella d'Este an ihren Sohn, den Kardinal d'Este, am 30. Juni 1502.

Als Giorgio Vasari im Herbste des Jahres 1541 von Florenz über Bologna nach Venedig reiste, hielt er sich vier Tage in Mantua auf, von Giulio Romano — den er bis dahin nur aus brieflichem Verkehr kannte, jedoch seinen »amicissimo« nennen durfte — als Gast in seiner Wohnung aufgenommen. Unter der Leitung dieses zu hohem Ruhme aufgestiegenen Hauptschülers Rafaels besah er die mantuanischen Werke der Kunst, die ihn um so mehr interessierten, als er damals den Plan für sein Lebenswerk, die berühmten Viten, bereits gefaßt hatte und seine oberitalienische Reise eng damit in Verbindung stand[1]). Neben den Werken, welche die frühere Künstlergeneration zur Verherrlichung der Gonzaga geschaffen hatte, werden auch jene der Zeitgenossen, Giulio Romano voran, das Interesse des Künstlers Vasari in Anspruch genommen haben. Daß er die ausführlichen Beschreibungen, denen wir in den Viten begegnen, schon damals, in Gegenwart der Originale oder unmittelbar darnach verfaßt habe, scheint um so mehr unwahrscheinlich, als damals sein Plan bloß darin bestand, die Biographien von verstorbenen Künstlern der Nachwelt zu überliefern. Erst später, nach dem Drucke der ersten Ausgabe, ging er daran, die Lebensbeschreibungen seiner Zeitgenossen aufzuzeichnen. Als aber Giulio im Jahre 1546 starb, so war es selbstverständlich, daß ein derart berühmter und gefeierter Künstler einen geräumigen Platz bereits in der ersten Ausgabe der Viten einnehmen mußte. Hier werden seine Werke in Mantua breit beschrieben, Werke, die Vasari gesehen hatte, für deren ins Einzelne gehende Beschreibungen ihm aber höchstwahrscheinlich brietliche Mitteilungen seiner Mantuaner Bekannten zu Gebote gestanden sein werden. Mit Recht vermutet Kallab, sie stammten von Fermo Ghisoni her, einem Schüler Giulios, mit dem Vasari befreundet

[1]) Über Vasari, seine Reisen und seinen Aufenthalt in Mantua siehe die leider von der modernen Kunstforschung häufig übersehenen Vasari-Studien von Wolfgang Kallab, herausgegeben von Julius von Schlosser in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, NF. Bd. XV, Wien 1908, passim.

war und den er auch in der Vita des Meisters nicht unerwähnt ließ. Ihn als Gewährsmann zu zitieren, entsprach nicht Vasaris Art, der auch dort seine Quellen verschwieg, wo es sich um Kunstwerke handelte, die er nie gesehen hatte. Im Jahre 1566 war Vasari wiederum in Mantua. Hier wird er Gelegenheit gehabt haben, die in der ersten Ausgabe der Viten aufgenommenen Notizen zu kontrollieren und zu erweitern. In der Tat ist die Lebensbeschreibung Giulios in der zweiten Auflage (1568) um eine Reihe von Werken vermehrt, deren Kenntnis zum Teil sicher auf Autopsie zurückzuführen ist. — Wie dem auch sei, die hier für uns in Frage kommende Bildbeschreibung ist von Vasari derart plastisch entworfen, das Lob, das er als Schlußsatz beifügt, so ursprünglich und vom Standpunkte seiner Kunstauffassung so gerecht, daß man ohne Bedenken annehmen kann, er reproduziere hier die eigene, direkte Wahrnehmung. Nachdem er von Giulios großen Freskenzyklen berichtet hat, spricht er von dessen Tafelbildern, die er für seinen Herrn Federigo Gonzaga und für Mantuaner Notablen ausgeführt hatte. Hier hören wir von einem erotischen Bilde im Besitze des Vespasiano Gonzaga, das vielleicht identisch mit einem Gemälde ist, das sich im Depôt des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin befindet, von einem hl. Hieronymus und auch von einem Alexander im Hause des Grafen Maffei. Der Wortlaut der zweiten Auflage lautet: »Im Besitze des Grafen Nicola Maffei ist ein Bild eines Alexander des Großen mit einer Viktoria in der Hand, in Naturgröße, einer antiken Medaille abgebildet, das sehr schön ist«[2]).

Dieses Bild galt bis jetzt als verschollen. Der Conte d'Arco, der 1842 die zweite Ausgabe seiner Biographie Giulio Romanos[3]) veröffentlichte, wußte nur zu berichten, daß dieses Sujet zweimal von Giulio gemalt wurde: das eine Exemplar sei in Wien, das andere in dem Besitze des Marchese Tullo Guerrieri zu Mantua »ed ambedue i proprietarj« fügt er hinzu »ritengono di possedere l'originale«. Nun hat d'Arco weder das Bild in Wien, noch jenes in seiner Heimat Mantua gesehen. Dieses zweite Stück scheint in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts überhaupt nicht mehr in Mantua sich befunden zu haben. D'Arco schöpft sein Wissen aus einem Stiche des Giacinto Maina. Im Kataloge der Werke Giulios, als Anhang der Vita veröffentlicht, sagt d'Arco unter Nr: 37: »Alessandro Magno. Uno a Vienna, l'altro presso il Marchese Tullo Guerrieri in Mantova. Cosi sotto la stampa del Maina.« Den Stich Mainas erwähnt er dann im Katalog der Stiche nach Giulio Romano noch einmal unter Nr: 97: »Alessandro Magno, colla vittoria in mano. Giacinto Maina. Alta p. 14, larga p. 11 I. 10.« Aus dem Satze »cosi sotto la stampa del Maina« geht klar hervor, daß er die Bilder nicht kannte und daß seine Angabe von den zwei Exemplaren, die auch der Vasari-Kommentator Milanesi übernommen hat, eben aus der dem Stiche beigegebenen Unterschrift

[2]) **Vasari-Milanesi**, Bd. V, S. 546.

[3]) **Carlo d'Arco**, Istoria della Vita e delle Opere di Giulio Pippi Romano, Mantua 1842. S. 89, Anm. 1.

herstammt. Den Stich von Maina konnte ich leider in Wien nicht finden, und auch Dollmayr[4]), der das Alexander-Bild in seiner posthumen Studie über Giulio als verschollen erwähnt, hat es nicht auftreiben können.

Nun tauchte im vergangenen Winter im Wiener Kunsthandel, aus Budapest stammend, ein großes Alexander-Bild auf, das unzweifelhaft den Stil Giulios verrät und mit dem von Vasari erwähnten Bilde im Besitze des Conte Maffei zu Mantua



Abb. 1. Giulio Romano, Alexander der Große. — Wien, Sammlung August Lederer.

identifiziert werden kann. Das Bild gelangte in die auserlesene Sammlung alter und moderner Kunst des Herrn August Lederer in Wien[5]).

Überlebensgroß, den Rahmen des Gemäldes durch die Wucht seiner Erscheinung fast sprengend, ist der antike Feldherr bis an die untere Bauchpartie dargestellt. Die Brust dem Beschauer zugewendet, richtet er den Kopf nach rechts, während er in gewollter Kontrapostbewegung den linken Arm vor die Brust hält. Sein Ausdruck ist finster, erzürnt, als ob er gegen einen eben besiegten Feind gerichtet wäre. So hält er auch rechts abseits, im Dunklen, mit der Rechten die Viktoria-Statuette,

[4]) Dollmayr, Giulio Romano und das klassische Altertum, Jahrbuch der kunsthist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1901, Bd. XXII, S. 185.

[5]) Vgl. Abb. 1.

die sich auf einem runden Postament erhebt und in der erhobenen rechten Hand den Siegeskranz emporhält. Und wollte man ihm den Sieg entreißen — dies besagt die Muskelgewalt seines nackten linken Armes — dann wüßte er, den Feldherrnstab in der Hand, sich ihn zu wahren. Die Tracht Alexanders ist die des im Renaissancelicht gesehenen antiken Helden. Doch bei keinem Künstler des Cinquecento ist die Antike so ins Blut übergegangen, wie es bei Giulio Romano der Fall war. Nicht umsonst hat er noch unter Rafaels Leitung den römischen Boden durchforscht, und sein eingehendes Studium der Trajans-Säule kam ihm gerade bei Kostümfragen besonders zunutze. Die Tracht und die Pose seiner Gestalten blieben Jahrhunderte lang die typischen Beispiele für das »Antike«: die Bühnen des 18. und die des 19. Jahrhunderts verdanken Giulio ihre Gebärde und ihren Putz. Stolz trägt Alexander den etwas auf dem Hinterkopf verschobenen metallenen Helm, den reiche Federn überragen und dessen Vorderseite mit einem Maskaron verziert ist. Ein grünes Schuppenhemd deckt seinen Oberkörper: die Brust ist mit einem goldenen, geflügelten Puttenkopf geschmückt. Die Schultern sind mit Panzerplatten geschützt, darunter sieht das geringelte, eiserne Panzerhemd hervor, das über dem weißen, am Halsausschnitt und am Oberarm sichtbaren Stoffhemd liegt. Um die Hüften ein Ledergürtel, dessen übergeschlagenes Ende mit einem Metallbeschlag, ähnlich einer Plakette, eingefaßt ist. An dem Gürtel hängt das Schwert, wovon nur der in einen Löwenkopf ausgehende Griff auf dem Bilde gezeigt ist.

»Nach einer antiken Medaille gemalt« nennt Vasari dieses Bild. Also nach Renaissance-Begriffen porträtähnlich. Und von Vasari selbst erfahren wir, daß Giulio ein eifriger Sammler gewesen war. Während seines kurzen mantuanischen Aufenthaltes zeigte er ihm unter anderem auch seine »antiken Medaillen«. Vasari sagt: »Giulio war beredsam und von einem umfangreichen Wissen; am besten wußte er aber über Medaillen Bescheid. Diese kosteten ihn viel Geld und, viel Zeit hatte er deren Studium zugewendet«. Doch keine Ähnlichkeit weist unser Renaissance-Alexander mit den beglaubigten antiken Porträts des Makedoner-Königs auf. Es fehlt ihm vor allem das von Plutarch als Hauptmerkmal hervorgehobene Motiv des Stirnlockenpaares, dem wir an der bezeichneten lysippischen Azaraherme des Louvre begegnen. Zwar schmückt ein leichter Backenbart, gemäß der Fürstenmode der Diadochen, seine Wangen, aber sein Schnurrbart verstößt gegen jede antike Vorstellung des Alexander-Gottes. Übrigens ist die Bezeichnung Vasaris »medaglia antica« mit Vorsicht zu gebrauchen. Griechen und Römer haben keine Medaillen gekannt, wenigstens in dem Sinne nicht, den Vasari und wir einem solchen Gebilde zu geben pflegen. Sollte es sich aber um eine antike Münze handeln, was der Fall sein muß, wenn Vasari mit seiner Behauptung recht behalten will, so kann man höchstens sagen, daß Giulio von ihr nur eine ungefähre Anregung für die Darstellung seines jugendlichen Helden erhalten hat. Das Motiv, die Stellung seines

Alexander mit Kommandostab und Siegesgöttin in der Hand, hat er gewiß keiner antiken Alexander-Münze entnommen. Von einer antiken Nachahmung kann somit hier nicht direkt gesprochen werden: »antikisch« ist die Figur nur in dem Maße, als auch alle anderen der antiken Sage oder Geschichte entnommenen heroischen Figuren Giulios »antikisch«, d. h. im Renaissancegeist neugestaltete Figuren aus der Antike, sind. Es ist aber möglich, daß Vasari eine Medaille oder Plakette



Abb. 2. Giulio, Romano, Thetis übergibt ihrem Sohne Achill die Waffen. — Mantua, Reggia dei Gonzaga.

mit einem ähnlichen Heros gekannt hat, dann war sie aber nicht antik, sondern aus demselben Renaissancegeist wie Giulios Bild entstanden.

Der mir leider unbekannte Stich Maina's muß den Vermerk getragen haben, daß das von ihm gestochene Sujet in zwei Gemälden, in Wien und Mantua, erhalten sei. Woher der Conte d'Arco schöpfen konnte, daß beide Besitzer das Original zu haben meinten, ist nicht zu ermitteln; doch dieser Zusatz kann nur eine Floskel des Mantuaner Biographen der Biedermeierzeit sein, der gleiche Fälle

in seiner Vaterstadt zur Genüge kennengelernt haben wird. Für uns liegt, da das Bild in Wien erworben wurde, die Vermutung nahe, darin eben das vorher erwähnte Wiener Exemplar zu erblicken, doch die mündliche Tradition, die fast immer einen Wahrheitskern in sich birgt, weist von Budapest nach Paris und von da auf die Sammlung des Königs Wilhelm von Holland hin, die im Jahre 1850 versteigert wurde. Doch wichtiger als ein einwandfreies Pedigree ist die Feststellung der stilistischen Eigenschaften des Werkes selbst. Diese sind es, die der ambiguen Phrase d'Arcos, wenigstens für das eine, hier veröffentlichte Gemälde Aufschluß geben können.

Bietet uns der große Freskenzyklus Giulio Romanos im Palazzo del Te zu Mantua wegen seiner häufigen und derben Übermalungen keinen sicheren Anhaltspunkt für einen eingehenden Vergleich, so eignen sich dafür die verhältnismäßig gut erhaltenen Darstellungen in der Reggia dei Gonzaga zu Mantua desto mehr, die Giulio in den Jahren 1537/8 vollendete. Aus der sogenannten Sala di Troja ziehe ich nur ein Bild heran, das aber für den stilistischen Vergleich vollauf genügt. Thetis übergibt ihrem Sohne Achill die Waffen (Abb. 2). Schon inhaltlich ließe sich der mythische Heros mit dem geschichtlichen vergleichen. Junge Helden sind es, die Übermeschliches leisten: Helden voller Pathos, geeignet Corneilles langatmige Alexandriner vorzutragen. Beide stammen aus derselben Gußform: ihr starkes Knochengerüst, ihre athletischen Muskel, ihr prägnanter, scharfer Gesichtsausdruck, die etwas niedrige, an der Nasenwurzel gefurchte Stirne, die gerade Nase, der halbgeöffnete Mund mit der geschwungenen, etwas vorstehenden Oberlippe, das runde Kinn und schließlich der starke Hals würden wohl genügen, um die engste Verwandtschaft dieser Gestalten zu beweisen. Und wollten wir auf die vorher erörterte Ähnlichkeit mit dem antiken Alexandertypus zurückkommen, so könnten wir gerade für den Achilles der Sala di Troja das Vorbild in einem bekannten Alexander-Relief finden[6]). Auch das Beiwerk stimmt auffällig überein: die Form des Helmes, der Panzerrock mit den metallenen Beschlägen, das an Hals und Ärmel hervorschauende weise Hemd und der mit einem Löwenkopf endigende Schwertgriff. Abgesehen von der Übereinstimmung aller dieser Einzelheiten, die für die Künstlerbestimmung wohl dienlich, aber nicht ausschlaggebend sein können, treten zwei Faktoren in den Vordergrund, die allein genügen müssen, die Autorschaft Giulios für das Bild der Sammlung Lederer außer jeden Zweifel zu setzen: es sind Komposition und Kolorit.

Ich hebe diese zwei akademischen Schlagworte absichtlich hervor, denn in unserem Falle werden sie ja gerade bei einem Künstler angewendet, von dessen Schaffenskreis die Akademie sie hergeleitet hat. — Giulio Romano ist in die

[6]) Siehe Th. Schreiber, Studien über das Bildnis Alexanders des Großen, Nr. III des XXI. Bandes der Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig 1903. Taf. XIII, Nr. 16.

Wirkungssphäre Rafaels getreten, als dieser in Rom seinen Jugendstil verlassen und sich den Ansprüchen der neuen Zeit gefügt hatte, die durch das Studium der wiederentdeckten Antike, vor allem aber von den gigantischen Leistungen Michelangelos gegeben waren. In diesem Reiche der absoluten Form bildete sich Giulio heran, zuerst gefügig in der Werkstatt des Meisters, dann, Rom verlassend, frei und unbändig, wie es die Sala dei Giganti im Palazzo del Te zu Mantua nicht besser zeigen kann. Was er schafft, ist potenzierte Form. Er hat zwar nicht den tief sinnenden, biblischen Geist Michelangelo's, aber auch seine Gestalten sind Übermenschen, die dem Alltag entwachsen sind, Götter und Halbgötter, vielleicht wuchtiger als Homer selbst sie je erdacht hatte. Und holt er sich gelegentlich Ovid zum Vorwurf, so gestaltet er die Fabeln dieses Dichters des spätantiken Rokoko zu Visionen, die alles Kleinliche und Allzumenschliche entbehren; verneint das Bukolische und Landschaftliche als Elemente jeder degenerierenden Kunst, konzentriert all sein Können nicht in der einfachen, sondern in der idealen vergöttlichten Wiedergabe der Form. Deshalb war er kein Maler im Sinne des Kolorismus.

Vergeblich werden wir an unserem Bilde eine malerische Wirkung nach den vom Impressionismus hergebrachten Begriffen suchen, vergeblich auch jene sanfte Farbenharmonie, die das toskanische Quattrocento so sehr liebte und die sein Lehrer Rafael aufs allerliebste zu verwenden wußte. Das rötliche Inkarnat mit den zur Erhöhung der Plastizität verwendeten rußigen Schatten, die ihm fast immer als Hauptmängel vorgeworfen werden, die krasse Diskrepanz zwischen Blaugrün, Ziegelrot und Goldgelb mögen den auf impressionistische, in Luft gehüllte venezianische Farbenwiedergabe Eingestellten abstoßen, die Tat, eine höhere Gestaltung der Form erreicht zu haben, wird dadurch nicht geschmälert.

Diese Tat kann heute hervorgehoben werden, denn die Wege der allerneuesten Kunst, so verschieden und stolperig sie auch sein mögen, führen dahin, sie zu begreifen und zu würdigen. Wir haben den Impressionismus zu Grabe tragen gesehen. Die Dogmen von gestern sind tot für lebende Geister; daß sie in der Akademie Eingang gefunden haben, daß die Mehrheit jetzt erst im destillierten Zustand sie genießt oder an ihnen keinen Anstoß mehr findet, ist logische Notwendigkeit. Und mit der neuen Kunst, die doch das treibende Element ist, wird auch langsam das Verständnis für die ihr affine Kunst der Vergangenheit wach werden, Götter der Form werden ihren Einzug feiern, das derbe und platte Genre sowie das philiströse Biedermeiertum vertreibend.

Die Anzeichen sind vorhanden und vielversprechend.

KUNSTGESCHICHTLICHES AUS MITAU.

VON

OTTO CLEMEN.

Unter den Gründern der »Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst«, die 1817 zum ersten Male in die Öffentlichkeit hinaustrat, und unter den Förderern des 1818 gegründeten kurländischen Provinzialmuseums [1]) steht an erster Stelle ein Mann, der auch für die Kunstgeschichte von Bedeutung ist: Heinrich von Offenberg. Er wurde geboren am 21. Januar n. St. 1752 in Illien, studierte in Königsberg, trat 1776 als Kammerjunker in die Dienste des letzten Herzogs von Kurland, des Herzogs Peter, wurde bereits unterm 5. Juli 1778 zum Adjutanten mit Majorsrang, dann zum Kammerherrn, Reise- und Hofmarschall, 1787 auch zum Hofgerichtsrat befördert, bei der Abdankung des Herzogs und dem Übergang Kurlands an Rußland von der russischen Regierung übernommen, stieg weiter von Stufe zu Stufe, wurde auch mit verschiedenen wichtigen Kommissionen betraut, die eigentlich ganz außerhalb seines Studiums und Erfahrungs- und bisherigen Tätigkeitsbereiches lagen, und starb endlich als kaiserlich russischer Geheimer Rat und Präsident des kurländischen Oberhofgerichtes am 11. November 1827 zu Mitau [2]). Sein Porträt im Provinzialmuseum, 1818 von Gottlieb Schwencke [3]) gemalt, stellt ihn dar im Schmucke all seiner Orden und Würdeabzeichen — der Johannitermantel ist kunstvoll so gelegt, daß kein Orden verdeckt ist — und zeigt uns einen feinen freundlichen alten Herrn mit frischrotem, etwas feistem Gesicht und ergrautem, aber noch üppigem Lockenhaar, einen Bonvivant, der in allen Genüssen Maß gehalten und Gesundheit und Munterkeit sich bis ins Alter bewahrt hat.

Im Juli 1778 bis Juni 1779 unternahm Offenberg auf Veranlassung des Herzogs und nach einem von diesem entworfenen Plane, vornehmlich aber einem eigenen Drange folgend — gehörten doch seit John Locke längere Auslandsreisen zum Bildungsideal des europäischen Kavaliers — eine Reise über Königsberg, Berlin, Hamburg, Braunschweig, Hannover, durch Holland nach England und dann rheinaufwärts durch die Schweiz nach Oberitalien (Turin, Venedig); über Triest, Graz, Wien, Prag, Dresden, Berlin kehrte er zurück. Auf dieser wie auf seiner zweiten Auslandsreise, auf der er 1784 und 1785 als Reisemarschall den Herzog und dessen

[1]) Vgl. den von H. Diederichs gegebenen Überblick über die Entstehung und die Geschichte der Gesellschaft und des Museums in den Sitzungsberichten der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst (= SKG.) aus dem Jahr 1898, S. 16 ff.

[2]) Vgl. meinen am 10. Mai 1916 in der »Kurländischen Gesellschaft« gehaltenen Vortrag über Offenberg, der in der »Mitauschen Zeitung« vom 28. und 30. Mai abgedruckt ist.

[3]) Er lebte von 1794—1820 in Mitau und starb 1821 in München. Wilhelm Neumann, Lexikon Baltischer Künstler, Riga 1908, S. 146. Ders., Aus alter Zeit. Kunst- und kulturgeschichtliche Miszellen aus Liv-, Est- und Kurland, Riga 1913, S. 55 f.

dritte Gemahlin, die schöne Herzogin Dorothea, nach Italien (Rom, Neapel, Florenz) begleitete, hat Offenberg, einer Anregung durch den Herzog, zugleich aber einer weitverbreiteten Sitte folgend, fleißig Tagebuch geführt. Seine Reisetagebücher [4]) hat er nachmals testamentarisch der »Kurländischen Gesellschaft« überwiesen; am 4. April 1828 sind sie ihr zugegangen. Ein noch wertvolleres Geschenk machte er ihr mit seinem 87 Handzeichnungen und eine Menge interessanter Autographen enthaltenden Stammbuche [5]). Diese Tagebücher, das Album, ferner eine von Offenberg eigenhändig geschriebene, leider nur bis 1784 reichende Autobiographie und mehrere Briefe an ihn, die teils in der Museumsbibliothek, teils im Landesarchiv zu Mitau sich fanden, bilden die ungedruckten Quellen, aus denen ich im folgenden schöpfe.

I.

Im Landesarchiv fand ich folgenden Brief von Herzog Peter an Offenberg, der seit dem 24. November 1778 in London weilte:

Mitau den 4ten März 1779.

Ihr Bericht, mein lieber Herr Kammerjunker, kommt nicht zu spät, und es ist mir angenehm, daß ich mir versprechen kann, mit den ersten Schiffen, die aus Amsterdam in unsere Häfen einlaufen werden, noch einige Werke der britischen Meister zu erhalten. Ich habe mich an den Raub der Orithyia von Cipriani gehalten, da hier keine Wahl übrig blieb, und überlasse es Ihnen, den Preis zu behandeln. Obgleich das Kupfer, welches Sie mir geschickt haben, einige Härte und etwas Steifes in den Konturen zu haben scheint und die gute Julia ziemlich madonnenmäßig vorstellet, so vermute ich gewiß, daß dieses nicht ein Fehler des Originals, sondern des Kupferstechers sein wird, denn jenes würde gar nicht mit dem Begriffe, den ich von einem West habe, übereinkommen. Sie machen mir also die Acquisition von der Vorstellung dieses zärtlichen Paars. Unter den Werken der Madame Kaufmann habe ich die beiden Compagnons: Schönheit zwischen Vernunft und Liebe und die der Liebe folgende Schönheit gewählet, und bei diesen vier Stücken mag es also für dieses Mal bleiben. Von Lustres und Girandolen brauche ich vor der Hand nichts. Desto angenehmer sollen mir die Rahmen sein, welche Sie mir versprechen. Das kleine Mückchen von Bartolozzi ist sehr artig und erweckt einen ausnehmend schmeichelhaften Begriff vom Original.

Die Rimessen zu Zahlung der Schildereien sollen unverzüglich erfolgen, sobald wir erfahren, daß Sie diese erstanden haben. Leben Sie wohl und seien

[4]) Vgl. K. Bluhm, SKG. 1878, S. 18 ff.

[5]) Vgl. J. Döring, SKG. 1872, S. 34 ff. und 1887, S. 16 ff. Neumann, Aus alter Zeit, S. 63 ff.

Sie versichert von der unwandelbaren Zuneigung, mit der ich bin, mein lieber Kammerjunker,

ganz affectionirter

Peter H zu Curland [6]).

Gleich nach seiner Ankunft in London besuchte Offenberg die bedeutendsten der dort wohnenden Künstler, am 1. Dezember 1788 Giovanni Battista Cipriani (seit 1754 in London), Sir Josua Reynolds (1768 Präsident der neugegründeten königlichen Kunstakademie), Benjamin West (1792 Nachfolger von Reynolds als Präsident der Akademie) und Angelica Kaufmann (seit 1766 in London), am 8. Dezember u. a. Paul Sandby, Thomas Gainsborough, George Dance, Ozias Humphrey, Francis Wheatley, John Francis Rigaud, Robert Carver [7]). Der obige Brief setzt voraus, daß er schon einmal für den Herzog Werke englischer Künstler erstanden und nach Mitau geschickt hat. Er hat jetzt dem Herzog weitere Kunstwerke zum Ankauf empfohlen, und dieser bestellt: ein Gemälde von Cipriani: »Der Raub der Orithyia durch Boreas«, eins von Benjamin West: »Romeo und Julia«, das Original zu einem von Offenberg als Anhalt für den Herzog mitgeschickten Kupferstich, und zwei Pendants von Angelica Kaufmann. Auf das »Mückchen« von dem Kupferstecher Francesco Bartolozzi verzichtet er. Dagegen soll Offenberg Rahmen zu den vier Gemälden besorgen.

Nach Empfang des Briefes hat sich Offenberg seines Auftrages entledigt. Am 1. Mai 1779 ging er mit seinem Reisebegleiter, einem Herrn von Kleist, zu West,

6) Nur diese letzten beiden Zeilen eigenhändig.

7) Ich wiederhole hier aus dem Reisetagebuche, was Offenberg über die erstgenannten vier Künstler schreibt:

»Cipriani verdient meines Erachtens vor allen den Vorzug. Er malt gefällig und fleißig. Seine Zeichnungen sind außerordentlich und seine Erfindung mit gebranntem Papier macht eine erstaunliche Wirkung. Reynolds arbeitet hardi und, wie ich urteile, sehr geschwinde, denn keines von seinen Gemälden ist fleißig ausgearbeitet. Seine Stellungen sind natürlich-schön und richtig gezeichnet. West verschmilzt die Farben sehr und ist stark im Ausdruck. Madame Kaufmann verdient mit Recht unter die größten Maler gezählt zu werden. Im Kleinen gefallen mir ihre Gemälde besser, obgleich die großen auch sehr schön sind. Sie besitzt außer ihrer Kunst viel Verstand und Belesenheit und ist sehr gefällig.« — Ihren späteren Gatten Antonio Zucchi charakterisiert Offenberg dann folgendermaßen: »Er ist ein guter Architekt und vorzüglich zu brauchen, Plafonds und andere Verzierungen in den Zimmern nach dem besten Geschmack zu arrangieren. Die dazu erforderlichen Gemälde verfertigt er selbst, in welchen er mehrenteils Geschichte, Landschaft und Architektur miteinander verbindet. Er ist ein neveu von dem Zucchi, der sonst in Dresden arbeitet« [Lorenzo Zucchi, kurf. Hofkupferstecher und Professor an der Dresdener Akademie, geb. 1704 in Venedig, gest. 1780 in Dresden].

Von den im Album sich findenden Blättern von West und Angelica wird noch die Rede sein. Von Zucchi enthält es eine Landschaft mit einem Triumphbogen in Sepiamalerei. Rigaud hat eine getuschte Federzeichnung: »Herkules am Scheidewege«, Carver eine Flußlandschaft beigesteuert. Rigaud ist außerdem, wie auch seine Mary, die er am 21. Juli 1774 geheiratet hat, mit einem Autograph vertreten. Am 2. Mai 1779 besuchte Offenberg die beiden und ihre »kleinen niedlichen Kinder« zum Tee.

»um sich nach Romeo und Julia zu erkundigen«. »Das Bild war fertig und der nicht uns allein, sondern auch West selbst zu langgestreckte Hals von Julien meisterhaft geändert. Er hat die Gütigkeit gehabt, einen sehr schönen Rahmen machen zu lassen. Ich konnte ihn nicht bezahlen, weil er die Rechnung nicht finden konnte.« Ein paar Tage später, am 3. Mai, bringt Offenberg alles in Ordnung und bezahlt das Bild mit 63 Lstr. und den Rahmen mit 9 Lstr. 6 Pens. »Dabei gab Offenberg — er spricht von sich immer in der dritten Person — zu erkennen, wie er ein Stammbuch hätte, worin sich alle seine Freunde, die er kennen gelernet, eingeschrieben hätten, und bat ihn auch um diese Gefälligkeit. West war dieser Gebrauch ganz fremde, inzwischen gefiel es ihm doch so gut, daß er nicht allein sich einzuschreiben, sondern auch etwas hineinzuzeichnen versprach, und dies war Offenberg um so lieber, sogar eine Handzeichnung von einem Manne von so großem Verdienst zu besitzen.« Erst am 25. August löste West sein Versprechen ein, indem er Offenberg eine mit Sepia übergangene Federzeichnung, eine Skizze zu seinem bekanntesten Bilde, das er 1770 im Auftrage König Georgs III. gemalt hat und das den Tod des Generals James Wolfe bei der Eroberung von Quebec darstellt (jetzt in Grosvenor house beim Herzog von Westminster), verehrte [8]). Im Reisetagebuche bemerkt Offenberg noch, daß er die Kiste, »worin Romeo und Julia gepackt waren«, mit P. H. z. C. à Mietau Nr. 1 bezeichnen und dann auch die beiden Gemälde von Angelica in einer Kiste Nr. 2 verpacken und expedieren ließ. Die vier Bilder sind gewiß auch sämtlich in Mitau richtig angekommen. Herzog Peter wird sie wohl zunächst in einem der beiden Lustschlösser Schwethof oder Würzau oder auch im Mitauer Residenzschlosse haben aufhängen lassen [9]). Wests Gemälde »Romeo und Julia« taucht einige Jahre später im Schlosse Friedrichsfelde bei Berlin, das Herzog Peter 1785 von Prinz Ferdinand von Preußen kaufte, wieder auf. Daniel Berger kopierte es 1786 dort, um einen Stich danach anzufertigen [10]).

---

[8]) Im Album finden wir noch eine zweite Federzeichnung Wests, von 1783, gleichfalls eine Skizze zu einem Gemälde des Künstlers, das der Herzog gekauft hat (s. die übernächste Anmerkung).

[9]) Vgl. Neumann, Aus alter Zeit, S. 56 ff. Joh. Bernoulli berichtet in seinen »Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Rußland und Pohlen, in den Jahren 1777 und 1778« III (Leipzig 1779), S. 246 f. von der »kostbaren Gemäldesammlung« in einem Lustschlosse des Herzogs in nächster Nähe Mitaus, »von welchem ich aber zu meiner Schande den Namen weder in meinem Gedächtnis noch in meinen Papieren finde«. Schwethof ist gemeint.

[10]) Am 25. August 1786 reiste Offenberg von Berlin nach Friedrichsfelde zur herzoglichen Familie und konstatierte, »daß Herr Berger bald mit den beiden Zeichnungen, die er nach den Gemälden von Romeo und Julia und König Lear von West gemacht, fertig sein wird. Er wird sie in eben der Manier stechen als die drei Künste nach Angelica Kaufmanns Zeichnung, welche ich in meiner Sammlung besitze«. — Wir stoßen hier auf ein zweites Bild von West in des Herzogs Besitz. Nach der in der vorletzten Anmerkung erwähnten Skizze in Offenbergs Album können wir uns eine Vorstellung davon machen. — Über die hier noch erwähnte Zeichnung von Angelica vgl. II. gegen Ende. Bis Bergers Stich fertig wurde, verging noch einige Zeit. Vgl. Joseph Friedrich August Darbes an Offenberg, Berlin, 25. Februar 1788 (Originalbrief in der Autographensammlung der Museumsbibliothek): »Von seinem [Bergers] jüngst fertig gewordenen Kupfer nach Angelica lasse ich Ihnen als Kenner selbst urteilen und hoffe, daß Sie damit werden zufrieden sein«.

Wo mögen die Bilder jetzt stecken? [11]) Auf einer der Bironschen Besitzungen in Schlesien (Sagan, Wartenberg)? In kurländischem Privatbesitz? In Petersburg? In Amerika?

II.

Am 5. September 1779 verließen Offenberg und Kleist London und erreichten nach 75 stündiger Paketbootfahrt Ostende. Sie reisten nun durch Holland, dann rheinaufwärts nach der Schweiz und nach Oberitalien. In Düsseldorf eilten sie sogleich zu dem Galeriedirektor Lambert Krahe, an den sie von einem Londoner Bekannten empfohlen waren [12]). Er gab ihnen seinen Sohn Peter [13]) mit, unter dessen Führung sie das Kabinett der Handzeichnungen und die Galerie besichtigten. Hier lernte Offenberg den Kupferstecher Karl Ernst Christoph Heß (seit 1777 in Düsseldorf) kennen, der gerade den »Charlatan« von G. Dou stach [14]). Am 1. Oktober begleiteten Peter Krahe und Heß die beiden kurländischen Barone nach Cöln. Ersterer bereicherte an diesem Tage Offenbergs Album mit einer hübschen Tuschzeichnung (Minerva). Auch in Mannheim wurden natürlich die bedeutendsten Künstler und Gelehrten aufgesucht. Von den dortigen Künstlern sind in Offenbergs Stammbuch mit Handzeichnungen vertreten: Ferdinand Kobell [15]) mit mehre-

[11]) Wie lange Herzog Peter Friedrichsfelde besessen hat und wohin dann die Kunstschätze, Möbel usw. gekommen sind, habe ich nicht erfahren können. In der kurzen Übersicht über die Geschichte von Schloß und Park Friedrichsfelde in den Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 17 (1900), S. 119 klafft zwischen 1785, in welchem Jahre Herzog Peter Friedrichsfelde kaufte — diese Tatsache wird aber dort gar nicht erwähnt — und 1818, in welchem Jahre das Schloß in den Besitz der Familie von Treskow überging, eine Lücke.

[12]) Reisetagebuch: »Es ist ein alter, trefflicher, liebenswürdiger Mann, der sich wegen seines Geschicks sowohl als wegen der Liebhaberei für die Kunst ganz zu dem Posten paßt [!], den er bekleidet. Er ist viele Jahre in Italien gewesen, wo er die herrlichsten Sammlungen von Zeichnungen und Kupferstichen gemacht hat.« — »Der gute Krah« erwähnt in Goethes Brief an F. H. Jacobi, Frankfurt a. M., 21. August 1774 (W. A. Briefe 2, 188). — Prof. Theodor Levin verheißt in den Beiträgen zur Geschichte des Niederrheins 23 (= Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins 1910), S. 131 eine Biographie Krahes.

[13]) »einen artigen, gutherzigen und geschickten jungen Menschen«. — Er war wahrscheinlich 1758 in Mannheim geboren, wohin die Düsseldorfer Galerie geflüchtet war, vielleicht aber schon 1757 in Düsseldorf; 1789 trat er als Baudirektor und wirklicher Hofkammerrat in kurtrierische Dienste (Levin S. 133, Anm. 5).

[14]) Heß' Kupferstich »The Quack Doctor« nach G. Dou ist nach ADB. 12, 296 erst 1794 datiert.

[15]) Offenberg besuchte ihn gleich am 25. Oktober 1779 mit dem Kammerherrn und Galeriedirektor Graf Louis Aurèle v. Savioli. »Ich hatte im Bade zu Schwetzingen schon einige Stücke von ihm gesehen und war froh, einen Mann kennen zu lernen, der seinen Pinsel so gut zu führen weiß. Er arbeitet eben an einem großen Gemälde, welches sein Bruder schon angefangen hatte, der jetzo in Rom ist und noch mehr Geist und Feuer haben soll als der hiesige, obgleich man schon mit diesem zufrieden sein dürfte. Seine Bäume, Felsen und Wasser sind wahre Natur, seine Landschaften warm. Seine Zeichnungen mit schwarzer Kreide und der Feder sind vortrefflich. Er gibt eine Kollektion von 150 radierten Blättern vor drei Louisdors heraus, die gar nicht übel sind. Außer seiner Kunst, die er keinem Lehrmeister als sich selbst und seinem zur Nachahmung der Natur angewandten Fleiße verdankt, ist er ein Mann von dem besten und rechtschaffensten Charakter, vierschrötig, voller Feuer, bereit, seinen Freunden zu dienen, immer fröhlich und ganz zur Gesellschaft gemacht.«

ren Landschaften, Joseph Fratrel, der die Nachahmung eines Marmorbasreliefs mit zwei Kinderfiguren, die die künstlerische Inspiration darstellen sollen [16]), geliefert hat, Johann Friedrich van der Schlichten [17]) (1725—1795), der eine recht mäßige Aktstudie und eine höchst sorgfältig gezeichnete Porzellanschnecke beigesteuert hat, der »Kunstliebhaber, Kunstdilettant, Kunstschriftsteller« Stephan v. Stengel (1751—1822) [18]), der eine Landschaft mit einer Kirchenruine am Ufer eines Flusses gezeichnet hat. Endlich scheint noch ein Greisenkopf hierher zu gehören, dem »Dahlberg« beigeschrieben ist. Da unmittelbar darauf eine Landschaft von Ferdinand Kobell und die von Stephan v. Stengel folgen, ist höchst wahrscheinlich damit Wolfgang Heribert v. Dalberg [19]), der Leiter des Nationaltheaters, gemeint. Wir wußten freilich bisher noch nicht von ihm, daß er sich auch als bildender Künstler bzw. Kunstdilettant betätigt hätte.

Das Vorstehende indes nur en passant! Wir eilen mit unseren beiden kurländischen Reisenden nach Zürich, wo sie vom 20.—26. Dezember 1779 Station machen. In diesem Zusammenhang stoßen wir in Offenbergs Reisetagebuch auf eine kunstgeschichtlich recht wichtige Stelle:

»Da wir jetzt den ersten Weihnachtsfeiertag da waren, so machte ich mir's zur Pflicht, in der Vesper den Diakonus Lavater zu hören. Da wir das Vergnügen seiner Bekanntschaft schon hatten, war er so gütig, selbst zwei Plätze ganz vorn für uns zu besorgen. Wir saßen so gut, daß uns kein Wort verloren ging. Inzwischen es ging mir so, wie es allen zu gehen pflegt, die sich einen zu großen Begriff von einer Sache machen. Ich fand in seinen Predigten nicht den Stil und die große erhabene Schreibart, deren er sich in seiner Physiognomie bedient. Er hat darin eine ganz eigene Sprache, er ist Schöpfer von Worten und Ausdrücken, die bloß für die deutsche Sprache sind. Aus dieser Ursache arbeiten [!] an einer neuen Physiognomie in französischer Sprache, die freilich eben dasselbe nur in veränderten Worten sagen wird. Doch hat diese nur drei Teile in groß Quarto und ganz eigene Kupfer, worunter auch drei aus meiner Sammlung von Handzeichnungen kommen werden als von Angelica, Smart und Chodowiecki kommen werden [!]«.

[16]) In dem »Pfälzischen Kleinen Kalender für das Jahr 1770« erscheint er in der »Anzeige einiger der berühmtesten Künstler in Mannheim« als »Herr Fratrel Hof-Miniatur-Mahler vor historische Portraite, auch in Lebensgröße und zu Pferde« (Mannheimer Geschichtsblätter 9 [1908], S. 18). Ebd. 7 (1907), S. 178 Abdruck einer Stiche von ihm anführenden Kunstanzeige aus der Mannheimer Zeitung vom 15. Mai 1778. Vgl. ferner Ersch und Gruber, Encyklopädie 48, 312. In der ADB. fehlen Fratrel, Schlichten, Stengel.

[17]) Calender für 1770: »Herr von Schlichten, Hof-, Portrait- und Historien-Mahler«.

[18]) Zwei Briefe von ihm Mannheimer Geschichtsblätter 8 (1907), S. 130 f. Seine Erinnerungen herausgeg. von K. Th. Heigel, vgl. ebd. S. 127, Abs. 4.

[19]) Vgl. über ihn am besten Friedrich Walter, Mannheimer Geschichtsblätter 1 (1900), S. 53 f., 112 ff. — Daß wir Dalberg und Stephan v. Stengel in Offenbergs Album nebeneinander finden, paßt dazu, daß sie seit 1778 als Vorsteher der am 13. Oktober 1775 gegründeten kurpfälzischen Akademie Schulter an Schulter standen (Friedrich Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Mannheim 1898, S. 252 f.).

Die hier genannten drei Blätter sind noch in Offenbergs Album enthalten: ein an und für sich entzückendes, aber ziemlich ungeschickt getöntes Kinderköpfchen von John Smart, eine in Sepia ausgeführte Allegorie von Angelica Kaufmann: Die bildenden Künste, gezeichnet: »London 1779«, und eine Allegorie in Federzeichnung von Daniel Chodowiecki, die sich auf die Kunst beziehen muß; rechts unten die Unterschrift: »Uns Edler Herr von Offenberg Sey Sie heilig. 5. Sept. 1778. D. Chodowiecki«; dem Datum ist von anderer Hand beigefügt: »Berlin« (im August, September 1778 weilte Offenberg zum erstenmal daselbst). Die französische Übersetzung der physiognomischen Fragmente Lavaters ist uns auch bekannt geworden: Essai sur la Physiognomie destiné à faire Connoître l'Homme et à le faire Aimer. Par Jean Gaspard Lavater. Imprimé à La Haye. Première Partie s. d. (das Widmungsschreiben vom 23. August 1781). Seconde Partie 1783. Troisième Partie 1786. (Quatrième Partie 1803). Es ist eine von Madame La Fite übersetzte Neubearbeitung der Fragmente. Der Text wurde im Haag gedruckt, die Kupfer in Zürich hergestellt. Leider habe ich von diesem Werke kein Exemplar erlangen können. So konnte ich auch nicht feststellen, ob wirklich die drei Blätter aus Offenbergs Album dort wiederkehren [20]).

III.

Auf der großen italienischen Reise, auf der Offenberg als Reisemarschall des herzoglichen Paares fungierte, weilte er vom 28. bis 30. Januar 1785 in Rom, vom 1. Februar bis 10. März in Neapel, dann wieder in Rom, vom 18. April bis 30. Mai in Neapel, dann wieder bis zum 17. Juni in Rom, vom 20. Juni bis 21. Juli in Florenz; dann reiste man über Bologna, Modena, Mantua, Valesio, Roveredo, Trient, Bozen, Brenner, München, Regensburg, Leipzig nach Friedrichsfelde bei Berlin.

Ich gebe zunächst aus Offenbergs Reisetagebuche einige kunstgeschichtlich wichtige Notizen wieder:

Gleich am Tage der Ankunft in Rom eilte Offenberg zu der in der Nähe [Via Sistina Nr. 72] wohnenden Angelica Kaufmann, um die Bekanntschaft von

[20]) Daß Daniel Berger von der Aquarellzeichnung der Angelica Kaufmann einen Stich anfertigte, wurde schon oben S. 241 Anm. 10 erwähnt. Zwei Exemplare dieses Stiches (eins braun auf rotem, das andere schwarz auf gelbem Grunde) im Mitauschen Museum. Werke englischer Künstler sind übrigens von Lavater auch schon für die deutschen »Physiognomischen Fragmente« herangezogen worden; z. B. findet sich Bd. IV, S. 451 ein von Joh. Heinrich Lips angefertigter Stich eines Gemäldes von Benjamin West, Jesus darstellend mit einem Kind auf den Knien, mit der Unterschrift: »Solcher ist das Reich Gottes.« Jakob Michael Reinhold Lenz, damals in Zürich, schrieb am 28. September 1777 an den Ratsschreiber Isaak Iselin in Basel (Baltische Monatsschrift 69, 245): »Lavater hat neulich ein treffliches Christusgemälde von West aus England zum Präsent erhalten, über die Worte: Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder usw. Ich habe mich nicht satt daran sehen können. In den nächsten Band der Physiogn. kommt ein Stich davon«. Und Friedrich Parthey aus Zürich am 4. September 1778 an Elisa v. d. Recke (Paul Rachel, Elisa v. d. Recke II, 94): »Lavater zeigte mir das Christusgemälde, das ihm West geschickt hatte, wie Sie aus der Physiognomik werden ersehen haben. Es ist in Lebensgröße, das Kind ist das schönste, man kanns sich nicht so denken, als es im Originale ist; im Kupfer verliert es sehr viel.«

London her zu erneuern »und fand noch immer eine verdienstvolle liebenswürdige Frau an ihr, obgleich sie nicht mehr in dem Alter ist, da die blühenden Wangen reizen. Herr Zucchi ist jetzo [seit 14. Juli 1781!] ihr Ehegatte.« Am 29. nachmittags fuhr der Herzog zu ihr und kaufte einen Kopf für 25 Lstr. »Sie arbeitet jetzt an einem großen Gemälde mit neun Hauptfiguren in Lebensgröße für die Kaiserin von Rußland.«

5. März [Neapel]: »Heute fuhren wir, von Conte Francesco Pignatelli Belmonte und Herrn Denon, Chargé d'affaires de la cour de France, begleitet, nach Portici.« — Es handelt sich um den Herzog von Accerenza, der später die 1783 geborene dritte Tochter Herzog Peters heiratete, und Baron Dominique Vivant-Denon, der erst Gesandtschaftssekretär in St. Petersburg, dann französischer Gesandter in der Schweiz, darauf französischer Geschäftsträger in Neapel wurde.

Am 6. März wurde Schloß Caserta besichtigt. »Von Gemälden sind einige Landschaften von Hackert, ein Gemälde von Pompeo Battoni und besonders ein großes von Angelica Kaufmann bemerkenswert. Es stellt die ganze königliche Familie in Menschengröße vor, die zwar nicht getroffen ist, aber in Komposition und Haltung vortrefflich«.

Am 16. März [Rom] besuchte man [Philipp] Hackert, [Luigi] Mirri, [Francesco] Piranesi. »Mirri gibt jetzt die Gemälde von Herkulanum heraus«. — »Hackert, einer der besten Landschaftsmaler unserer Zeit, arbeitet insonderheit für den russischen und neapolitanischen Hof. Seine Zeichnungen sind sehr fein, besonders die en gouache außerordentlich und fast einem Gemälde in Öl gleich. Sein Bruder Georg ein guter Kupferstecher, der nach Philipp Hackert vorzüglich arbeitet. Ein anderer Bruder [Johann Gottlieb] starb in London [vielmehr in Bath Oktober 1772], und ein vierter [Karl] ist in der Schweiz [Genf, Lausanne] und gibt illuminierte Vuen dieses Landes heraus«.

Am 29. März fuhren wir, von Herrn Philipp Hackert und Herrn Leberecht begleitet, nach Tivoli. — »Herr Leberecht« ist Karl v. Leberecht, Medailleur aus St. Petersburg, der 1783—1785 auf Staatskosten in Rom weilte.

Am 4. April abends speisten wir mit Herrn Reifenstein, den Gebrüdern Hackert, Herrn Leberecht. Angelica war recht krank, und ihr Mann blieb ihr zur Gesellschaft zu Hause. Es wurde wie natürlich von lauter Kunstsachen gesprochen. — »Herr Reifenstein« ist der mit dem römischen Leben Goethes und Herders verwachsene Hofrat Johann Friedrich Reiffenstein.

Am 17. Juni nachmittags fuhr die Herzogin nach der Sakristei von St. Peter, um von dem Heiligen Vater Abschied zu nehmen. Der Herzog hatte dies schon einige Tage vorher getan. »Gegen 6 Uhr kam unsere gewöhnliche Gesellschaft von guten Freunden, so wie es immer gewesen, bei uns zusammen, um uns das letzte Lebewohl zu geben. Die gute Angelica war bis zu Tränen gerührt. Die Herrschaften fuhren um 8 von Rom, und ich und Kleist hatten noch das Vergnügen, ein paar

Stunden mit Rat Reiffenstein, Angelica, Zucchi, Philipp und Georg Hackert, Thormann, Santini, Münter zuzubringen, um uns bei einem Glase Punsch ein glückliches Wiedersehen zu trinken.« — In dieser Liste der römischen Freunde Offenbergs sind uns die meisten Namen schon bekannt. Thormann war ein »geistreicher Schweizer«[21]); Santini ist wohl identisch mit Francesco Santini (1763—1840), Lehrer der Perspektive in Bologna, Erbauer des Teatro del Corso und des Hauses Rossinis daselbst; der durch seine Beziehungen zu Goethe und Herder bekannte Friedrich Münter, später Bischof des Stiftes Seeland, war 1783—1785 in Italien; am 3. Juni hatte Offenberg den »jungen, feurigen und gescheiten Gelehrten« kennengelernt.

12. Juli (Florenz). »Unsere ganze heutige Beschäftigung war, den englischen Maler Hamilton zu besuchen. Er arbeitet in Pastell. Seine Bilder sind frappant ähnlich und gut gemalt. In ganzen Figuren, denen er gute Stellungen zu geben weiß, ist die Proportion etwas zu lang. Wir fanden eine Menge Porträts von Engländern und Engländerinnen, die wir gekannt, von denen nicht ein einziges unkennbar war. Er hat auch die Methode, die Pastelle zu fixieren, so daß sie die Farben fast gar nicht verlieren; er malt auf gewöhnlichem blauem oder grauem Papier mit Bimssteingrund. . .«

Natürlich hat Offenberg in Rom, Neapel, Florenz usw. oft sein Album vorgelegt. Philipp Hackert schenkte ihm mit einer eigenhändigen Widmung eine schöne Sepiamalerei, die Ruinen der Augustusbrücke bei Narni, Georg Hackert eine römische Landschaft mit dem ponte molle. Der oben erwähnte Denon war nicht nur Diplomat, sondern auch Künstler. Er verehrte Offenberg sein mit Bleistift gezeichnetes und leicht aquarelliertes Selbstporträt mit der Unterschrift: »à Naples le 5^{me} mars 1785. Denon.« Im Reisetagebuch nicht erwähnt wird Friedrich Müller aus Kreuznach[22]), der eine Federzeichnung, ein Bacchanal darstellend, signiert: F. Müller Palatinus Romae del. 1785, und eine Sepiamalerei, die Brustbilder der Helena, des Menelaos und des Paris, beigesteuert hat. Auch das prächtige Aquarell von Albert Christoph Dies, der Golf von Neapel mit dem Vesuv im Hintergrunde bei Mondschein, hat Offenberg damals erworben. In Florenz kam noch eine ziemlich nüchterne, mit Blei gezeichnete Landschaft von dem im Reisetagebuch besonders gerühmten Gavin Hamilton[23]) hinzu.

IV.

Im Jahre 1809 erschien das hübsche Buch: »Malerische Wanderungen durch Kurland« von dem Dichter Ulrich v. Schlippenbach[24]). Er ist im Jahre vor Offen-

[21]) So charakterisiert bei Tiedge, Anna Charlotte Dorothea, letzte Herzogin von Kurland, Leipzig 1823, S. 81.

[22]) Vgl. zuletzt über ihn Mannheimer Geschichtsblätter 5, S. 26 ff. und Joh. Mumbauer, Der »Maler Müller« in Rom, Kirchengeschichtliche Festgabe, Anton de Waal zum goldenen Priesterjubiläum (11. Oktober 1912) dargebracht, Freiburg i. Br. 1912, S. 172 ff.

[23]) Auch erwähnt bei Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen II² (Leipzig 1898) S. 312.

[24]) Vgl. über ihn Recker-Napiersky, Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Pro-

bergs Tode, am 20. März 1826, in Mitau gestorben, war mit Offenberg eng befreundet und gehörte auch mit zu den Gründern und Hauptförderern der »Kurländischen Gesellschaft«. In jenem Buche S. 402 ff. beschreibt er nun auch Haus und Garten des damaligen Wirklichen Etatsrates und verzeichnet S. 427 ff. die Kunstschätze in dessen Hause. Einen Teil derselben hat dann Offenberg der »Kurländischen Gesellschaft« geschenkt bzw. testamentarisch überwiesen. Es lag nahe, nachzuforschen, was von den bei Schlippenbach verzeichneten Offenbergschen Kunstschätzen noch jetzt im Museum sich findet. Das Resultat war leider fast völlig negativ.

Unter den Skulpturen aus Offenbergs Sammlung »bemerkt« Schlippenbach »als vorzüglich«: »zwei antike Marmorbüsten, nämlich ein junger Nero und der Kopf des Marcellus. Ferner der Kopf der Ariadne in Kolossalgröße und die berühmte tragische Muse im Museo Pio Clementino, beide aus karrarischem Marmor von einem neueren römischen Künstler vortrefflich gearbeitet. Auch die Marmorbüste des Vaters des Herrn Besitzers, von Schadow, verdient Erwähnung und ist schön ausgeführt«. Von diesen Skulpturen ist im Museum nur die letztgenannte Büste von Offenbergs Vater vorhanden. Sie ist der Gesellschaft einer testamentarischen Bestimmung Offenbergs zufolge am 4. April 1828 als Geschenk zugegangen und steht jetzt in einer Ecke des Sitzungssales auf einer Säule. Offenbergs Vater Heinrich Christian starb als Landhofmeister und Oberrat zu Illien im Alter von 85 Jahren am 8. April 1781. Die Büste trägt die Jahreszahl 1803. Sie muß also nach einem Bilde des Landhofmeisters angefertigt sein, kaum aber nach dem 1818 von Offenberg geschenkten Porträt von der Hand des Leonhard Schorer aus Königsberg, der von 1748 bis zu seinem Tode im Jahre 1777 in Mitau tätig war [25]). Demselben Jahre 1803, aus dem unsere Büste stammt, gehört ein Marmordenkmal Schadows für den Reichsgrafen von Lieven an [26]). Vielleicht besteht ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Werken des Berliner Bildhauers für kurländische Adelsfamilien. Von Beziehungen der Familie Offenberg zu Joh. Gottfried Schadow verlautet freilich sonst nichts ausdrücklich. Dagegen ist unser Heinrich von Offenberg nachweislich dem Sohne des großen Bildhauers, dem Maler und späteren Düsseldorfer Akademiedirektor Friedrich Wilhelm v. Schadow nähergetreten. In dem die Handzeichnungen enthaltenden Bande von Offenbergs Stammbuch findet sich nämlich unter den zuletzt dem Buch einverleibten Blättern eine äußerst saubere

vinzen Livland, Esthland und Kurland IV, 82 ff.; Karl Dannenberg, Zur Geschichte und Statistik des Gymnasiums zu Mitau, Mitau 1875, S. 83 f.; Th. v. Brunnow, Aus dem Briefwechsel des Freiherrn Ulrich v. Schlippenbach, Baltische Monatsschrift 75, S. 55 ff., 115 ff.

[25]) Neumann, Lexikon S. 141 f. Aus alter Zeit S. 55.

[26]) ADB. 30, S. 505. Es muß sich um ein Denkmal handeln, das der 1801 von Kaiser Franz II. zum Grafen erhobene Georg Philipp Lieven auf Lieven-Bersen für seinen am 11. Juni 1777 in Bersen verstorbenen Vater Philipp Heinrich bestellt hat. Bei Baron Alexander Lieven, Urkunden und Nachrichten zu einer Familiengeschichte der Barone, Freiherrn, Grafen und Fürsten Lieven, zwei Bände, Mitau 1910 und 1911, findet sich nichts über dieses Denkmal.

Zeichnung von Wilhelm Schadow, darstellend die Poesie als eine geflügelte weibliche Gestalt mit dem Lorbeerkranze auf dem Haupte und einer Tafel in der Linken. Das Blatt ist nicht datiert. Aber unmittelbar vorher finden wir eine gleichfalls sehr saubere Zeichnung von Schadows Gattin Charlotte geb. Groschke, darstellend die sich erstechende Lucretia und 1824 datiert. Wir werden Schadows Zeichnung wohl in dasselbe Jahr setzen dürfen. Charlotte Schadow war nun eine Kurländerin, geboren am 2. Mai 1795 in Mitau als älteste Tochter des Joh. Gottlieb Groschke, der am 16. Juni 1786 in Berlin von Herzog Peter von Kurland zum Professor der Naturgeschichte an dem wenige Jahre vorher von diesem gegründeten akademischen Gymnasium in Mitau ernannt worden war[27]). Vielleicht darf man daraus schließen, daß schon der Vater Joh. Gottfried Schadow Beziehungen zu Kurland hatte.

Schlippenbach verzeichnet sodann die »merkwürdigsten und schönsten« unter den Gemälden in Offenbergs Besitze:

Die priesterliche Zusammengebung Josephs und Mariens, von Lukas Cranach 1460 gemalt. Ein höchst seltenes Stück; die Farben sind so frisch und lebendig, als wäre das Gemälde eben erst vollendet.

Eine Madonna mit dem Kinde; Lebensgröße, von Morillio. Die richtigste Zeichnung, ein markiger Pinsel und die herrlichste Verteilung von Schatten und Licht zeichnen dieß Gemälde besonders aus.

Zwei vortrefliche Landschaften von Robertson.

Eine kleine Landschaft von Franz Kobel.

Ein römischer Soldat, halbe Figur; von einem unbekannten aber sehr braven Künstler aus der italienischen Schule.

Ein Johannes in der Wüsten; gleichfalls aus der italienischen Schule.

Portrait der Herzogin Dorothea von Kurland, von Angelika Kaufmann, vortreflich gemalt, aber wenig getroffen.

Zwei sehr schöne Bataillenstücke, von einem unbekannten italienischen Maler und sehr alt.

Drei Fruchtstücke, von einem unbekannten Künstler, aber von der höchsten Schönheit. Die Trauben zumal können nicht täuschender sein.

Das Portrait eines Niederländers aus Vandyks Schule.

Die bekannte Magdalena von Battoni; von Gottlob kopirt.

---

[27]) Über Groschke vgl. Karl Dannenberg, Zur Geschichte und Statistik des Gymnasiums zu Mitau, S. 12 f. Er war nach Berlin gekommen, nachdem er in Paris und London medizinische, besonders chirurgische Studien getrieben und »mehrere Provinzen Englands« und die Rheingegenden bereist hatte (nach Groschkes Autobiographie in der Museumsbibliothek). Auch von ihm findet sich ein Blatt in Offenbergs Album, eine Zeichnung der Fingalshöhle auf Staffa aus dem Jahre 1787. Von Berlin reiste er nämlich erst noch mit Einwilligung des Herzogs nach Edinburg und machte von dort »eine mineralogisch-botanische Reise durch die entfernten Hochländer und mehrere Hebriden«. — Groschkes jüngere Tochter heiratete einen Herrn v. Sydow.

Eine schlafende Venus. Lebensgröße, aus der niederländischen Schule.

Eine kleine Landschaft mit Ruinen; enkaustisch gemalt von Philipp Hackert. Gewiß etwas sehr seltenes in hiesigen Gegenden.

Von diesen Gemälden läßt sich mit Sicherheit nur die letztgenannte Landschaft von Philipp Hackert im Museum nachweisen. Es ist das Bild Nr. 26, das auf der Rückseite die Jahreszahl 1785 trägt. Es stellt das Grabmal des Theron mit der Tempelruine Agrigents im Hintergrunde dar [28]). Ist dies das Gemälde, von dem Goethe am 25. April 1787 aus Girgenti an Frau v. Stein schreibt: »Unter Hackerts kunstreicher Hand ist diese Ansicht zum erfreulichen Bilde geworden«? [29]).

Den »Johannes in der Wüste« könnte man versucht sein in dem Bilde Nr. 11 zu rekognoszieren. Der Historien- und Porträtmaler Julius Döring (seit 1859 Zeichenlehrer in Mitau, 1865—1893 Bibliothekar und Schriftführer der »Kurländischen Gesellschaft«) [30]), der die Gemälde des Museums bestimmt und bezeichnet hat [31]), freilich auch darin nur Dilettant war, hat auf der Rückseite des Bildes (und entsprechend im Katalog) vermerkt: »Nach Giulio Romano von J. Minckeldé«. Da Karl Jakob Reinhold Minckeldé 1817—1822 und 1825—1848 Zeichenlehrer in Mitau war [32]), gibt Döring wohl eine unbezweifelbare Tradition wieder.

Die »Bataillenstücke« vielleicht = Nr. 23 und 24, trotz Dörings Vermerk: »A. Querfurt [= August Querfurt 1696—1761], wohl aber älter«.

Die »Fruchtstücke« waren wohl von William Parson (1736—1795) gemalt, den Offenberg am 31. Dezember 1778 in London besuchte und dem er »eine außerordentliche force, Früchte, aber insonderheit Weintrauben, zu malen,« nachrühmt.

Von der Magdalena Battonis besitzt das Museum eine Kopie in Pastell von Anna Benigna Neumann [33]) geb. Vahrenhorst, gest. Juni 1807 in Dresden. Die Kopie von Ernst Gottlob [34]), einem Schüler Ösers, der 1770 nach Mitau kam, würde wertvoller sein.

Das Porträt der Herzogin Dorothea von Angelica Kaufmann taucht zum ersten Male auf. Es kehrt wieder unterm 3. Oktober 1785, und zwar in dem Tagebuche, das Sophie Becker, später verheiratete Schwarz, die Freundin der Elisa v. d. Recke, auf der Reise beider durch Deutschland in den Jahren 1784—1786 geführt hat. An jenem 3. Oktober 1785 weilte Sophie Becker bei der Herzogin Dorothea (der Schwester Elisas) in Friedrichsfelde bei Berlin, wohin sich das herzogliche Paar nach der italienischen Reise begeben hatte. Auch der Philosoph Moses Mendels-

[28]) Vgl. SKG. 1882, S. 28. Das Mitausche Museum besitzt auch einen danach von François Morel angefertigten Stich: »Vue du tombeau de Teron, du temple de la Concorde et Juno Lucine à Girgenti«.

[29]) Vgl. Goethe-Jahrbuch 32, S. 192.

[30]) Vgl. Neumann, Lexikon S. 35.

[31]) Vgl. SKG. 1893, S. 25 f. und 1898, S. 29.

[32]) Vgl. Neumann, Lexikon S. 109.

[33]) Vgl. ebd. S. 115.

[34]) Vgl. ebd. S. 52. Aus alter Zeit S. 55.

sohn und der Dichter Ramler waren geladen. »Den Nachmittag mußten wir der Herzogin in ihr Museum folgen, wo sie uns eine schöne Sammlung aus Italien mitgebrachter Zeichnungen vorlegte und . . . die Geschichte verschiedener Künstler erzählte, welche sie dort kennengelernt hatte. Angelica Kaufmann ist besonders ihr Liebling. Sie hat die Herzogin und ihre älteste Prinzessin in Öl gemalt, ein paar reizende Gemälde, aber dennoch weit unter den lebenden Originalen«[35]). Also auch Sophie Becker hat das Porträt wenig ähnlich gefunden [36]). — Sehr bald darauf muß das Gemälde in den Besitz Offenbergs übergegangen sein. Gleich nach Weihnachten 1787 nämlich sollte der Porträtmaler Barisien, eig. Friedrich Hartmann, geb. 1724 in Koburg, seit 1770 als Hofmaler in Herzog Peters Diensten[37]), eine Kopie davon in Angriff nehmen[38]). Leider ist sowohl das Original wie diese Kopie verschollen[39]).

Endlich verzeichnet Schlippenbach auch noch ganz kurz und unbestimmt »mehrere vortreffliche Zeichnungen« in der Sammlung seines Freundes Offenberg: »acht große mit Sepia gearbeitete Landschaften von Philipp Hackert, zwölf farbige Landschaften von Birmann und vier von Kniep[40]), sowie noch andere Handzeichnungen von Angelica Kaufmann, Kobell, und vorzüglich eine höchst merkwürdige von West nämlich die Skizze seines berühmten Gemäldes: »Der Tod des Generals Wolfe«. Von diesen Blättern finden wir im Album nur wieder: die Skizze von West, eine Landschaft von Hackert und ein Aquarell von Peter Birmann: Römische Villa. Dagegen hängt im Mitauer Museum eine von Schlippenbach nicht erwähnte Tuschzeichnung: Der Engel vor Hagar und Ismael, signiert: T. M. Verschaffelt fecit Romae 1785. Also ein Werkchen von Maximilian Verschaffelt, dem Sohn des Mannheimer Akademiedirektors Peter Anton Verschaffelt, der zu Goethes römischen Freunden gehört[41]).

---

35) G. Karo und M. Geyer, Vor hundert Jahren (Kollektion Spemann), S. 193. Rachel, Elisa v. d. Recke II, S. 216.

36) Vgl. auch Goethes Urteil über sein von Angelica gemaltes Porträt: »Ein hübscher Bursch, aber keine Spur von mir«.

37) Vgl. Neumann, Lexikon S. 5 f. Aus alter Zeit S. 52 ff.

38) Der Mitauer Hofgerichtsadvokat Christoph Ludwig Tetsch schreibt am 25. Dezember 1787 an seinen Freund Karl Christoph von Sacken (Baltische Monatsschrift 49, S. 131): »Gleich nach dem Feste fängt Parisien das Gemälde der Herzogin an nach einem Porträt, welches bei R. R. O. [= Regierungsrat Offenberg] steht und welches die Herzogin auf ihrer Reise in Italien [1785] hat malen lassen«.

39) Über ein anderes Gemälde der Angelica Kaufmann (im Besitze des Barons von Sacken auf Seslauken, in lebensgroßen ganzen Figuren die Familie des ehemaligen Besitzers von Seslauken, des Herrn von Trompoffski darstellend) vgl. SKG. 1883, S. 7 f.

40) Bei Schlippenbach steht »Kneip«; es wird aber wohl der Freund Tischbeins und Hackerts und Reisebegleiter Goethes Christoph Heinrich Kniep (ADB 16, S. 288) gemeint sein.

41) Goethe-Jahrbuch 28, S. 159, Mannheimer Geschichtsblätter 12, S. 7 f.

LITERATUR.

Karl Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaiser Maximilian I. Ein Versuch von —. Mit einem Nachwort ven Arpad Weixlgärtner. Mit 3 Tafeln und 124 Textabb. (232 Seiten). Wien-Leipzig 1915. [Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh., XXXII. Bd., Heft I.]

Der am 3. März 1913 gestorbene Verfasser hat nur einen Bruchteil seines groß angelegten Werkes zu Ende geführt: die Geschichte der Hieroglyphe im italienischen Humanismus. Doch ist dieses Kapitel fast ganz geschlossen und enthält überdies die Grundlagen des gesamten Planes, die Ausgestaltung der Hieroglyphenlehre zur Emblematik. So bleibt auch kein wehmütig-schmerzliches Verlangen nach dem Nicht-mehr-gesagten zurück, wie der Leser es sonst vor dem Fragment eines verstorbenen Autors empfindet, das niemals in gedachter Fülle sich vollenden wird. — Ein Zeitalter geistigen Lebens erblüht und entfaltet sich mit dem nie befriedigten Streben nach Wahrheit, mit allem Irrtum, der die strengste Methode befolgt; nicht allein das in die enge Kette literarischer Entwicklung eingeschaltete Werk der führenden Schriftsteller wird herangezogen, zerlegt und befragt, es wird aus Widmungen, Verlegern und Anmerkungen die menschliche Erscheinung der Autoren mit bewunderungswürdiger Intuition gefaßt; enge Fäden laufen von Buch zu Mensch, von Mensch zu Buch; mühelos wie in den planvoll geschaffenen Formen, in denen ein Dichter sein Thema gestaltet, schließt sich das Bild einer vergangenen Lebendigkeit, aus Elementen zusammengesetzt, die im historisch Gegebenen belegt sind. Und doch verleitet die unbeschränkte Kenntnis der behandelten Periode den Verf. niemals zur Weitschweifigkeit; es werden nur jene Tatsachen aus den Werken und Briefen und aus dem Leben der Literaten und Künstler herangezogen, die einen charakteristischen Beitrag zum Thema abgeben können. Daß die Abhandlung trotzdem nicht dürre Gelehrsamkeit, sondern ein wirklich anschauliches Stück Geschichte wurde, ist Giehlows liebenswürdigstes Verdienst.

Ich versuche, einen knappen Auszug zu geben.

Horapollon hat ein Hieroglyphikon verfaßt, Philippus hat es ins Griechische übertragen. Die Entstehung dieses Buches wurde bisher ins 4. Jahrhundert n. Chr. versetzt, Giehlow nimmt sie bereits im 2. an, als die christliche Lehre noch mit der ägyptischen Theologie im Kampfe lag. Das Hieroglyphikon dürfte ein Unterrichtsbuch, vor allem der änigmatischen Hieroglyphen gewesen sein, die zur Zeit der griechischen und römischen Herrschaft ein zusammenhängendes System gebildet haben; ähnlich dem Physiologus, der gleichfalls am Ende des 2. Jahrhunderts in Alexandrien entstanden war und als Unterrichtsbuch einzelner Hieroglyphen als Typen der christlichen Lehre benutzt wurde; beiden Werken ist der Zusammenhang mit der gleichzeitigen Naturphilosophie gemeinsam.

Eine Abschrift des Horapoll aus dem 14. Jahrhundert wurde im Juni 1419 von Buondelmonti in Florenz gekauft und gelangte in die mediceische Bibliothek. Sie war es, die das wissenschaftliche Interesse an der Hieroglyphenlehre wieder weckte. Zwar galt Ägypten

dem Mittelalter durch die alttestamentarischen Berichte, durch die Lehre der Kirchenväter und der antiken Schriftsteller immer als das Land abergläubisch gefürchteter oder verehrungsvoll angesehener Weisheit und Martianus Capella hat in seiner Satyra de nuptiis Philologiae et Mercurii diese Auffassung festgelegt, trotzdem war bei den in Italien befindlichen ägyptischen Denkmälern der Zusammenhang mit der Vorstellung des Mutterlandes oder der ursprüngliche Sinn verlorengegangen; der vatikanische Obelisk wurde das Grabmal Cäsars, der kapitolinische das Grabmal Oktavians genannt, in den Mosaiken der Markuskirche in Venedig waren die Pyramiden zu Kornkammern des Josef umgewandelt. Buondelmontis Erwerbung des Horapoll machte auf den Florentiner Freundeskreis nachhaltigen Eindruck, vor allem auf Niccolò de' Nicoli, der den von Poggio Bracciolini (Buondelmontis Schwager) wiederentdeckten Ammianus Marcellinus, einen Literaten des 4. Jahrhunderts n. Chr. abschrieb (1423) und darin noch ausdrücklich auf die Hieroglyphen, die Zeugen der ältesten Weisheit aufmerksam gemacht wurde und auch einige ihrer Bedeutungen erfuhr (Geier = Natur, Biene = König). Der Obelisk war jetzt der Gelehrtenwelt wieder Träger der Hieroglyphen, der ägyptischen Geheimschrift geworden und wenn auch Ciriaco von Ancona auf seiner ägyptischen Reise rückfällig wird und die Schrift wieder phönizisch nennt, so ist dennoch diese Tatsache der Folgezeit immer bewußt geblieben. Pisanello hat den Kaiser Johannes VII. Palaeologus, den das Konzil von 1439, nach Florenz führte, vor dem wieder neu in den Mittelpunkt des Interesses gerückten Obelisken, der ein Kreuz trägt, auf seiner Medaglie verewigt.

Zur Lektüre des Horapoll gehörte eine genaue Kenntnis des Griechischen. Filelfo, der diese Kenntnis besaß und sich wohl zwischen 1429 und 34 eine Abschrift der Handschrift besorgen ließ, hat zu den darin verzeichneten Deutungen, wie aus einem Brief von 1444 hervorgeht, Parallelstellen gesammelt. Marsiglio Ficino, der des Filelfo Exemplar erworben hatte, zog die Hieroglyphen in seinem Kommentar zu Plotin (1492) in die Ausdruckssphäre der platonischen Philosophie; die ägyptischen Priester stellten durch die Dinge der Natur ihre Gedanken dar, hätten dadurch »etwas dem göttlichen Denken Entsprechendes schaffen wollen, da ja die Gottheit das Wissen aller Dinge nicht als eine wechselnde Vorstellung, sondern gleichsam als die einfache und feste Form der Sache selbst besitze. Die Hieroglyphen also ein Abbild der göttlichen Ideen!«

Trotz dieses verzweigten und eingehenden Interesses für die Hieroglyphenlehre des Horapoll kam es noch nicht zu einer Herausgabe und Übertragung der Handschrift, die sie weiteren Kreisen zugänglich gemacht hätte. So waren die Mehrzahl der Gelehrten zur Befriedigung ihres auf die Hieroglyphen gerichteten Wissensdurstes auf die lateinischen Übersetzungen einzelner griechischer Nachrichten angewiesen. Es waren vor allem die auf Veranlassung Nikolaus V. ins Lateinische übertragenen Werke des Eusebius, Diodor und Herodot, in denen sich reichliche Erwähnungen Ägyptens, seiner Geschichte und Geographie, seiner Religion, Gebräuche und Hieroglyphen fanden; daß außerdem Eusebius in seiner Praeparatio evangelica die Lehren der griechischen Philosophie auf die ägyptische Weisheit zurückführt und Diodor, der griechisch schreibende Sizilianer, gegen Herodot polemisiert, mußte den auf die geistige Vorherrschaft der Griechen eifersüchtigen Italienern besonders wichtig sein. Diese historischen Schriften standen dem jüngeren Filippo Beroaldo zur Verfügung, als er seinen Kommentar zum Asinus aureus des Apuleius schrieb; er mußte sie eingehend benutzen, da Apuleius, selbst Eingeweihter des Isiskultes, der Beschreibung seiner Feierlichkeiten reichlich Raum gab.

Neben den literarischen Interessen, bald sie anregend, bald von ihnen geführt, geht das Streben, die Denkmäler, die das Altertum aus Ägypten auf römischen Boden gebracht

hatte, wieder ans Licht zu ziehen. In seinen Plänen erwog schon Nikolaus V. die schwierigste Aufgabe, die Wiederaufrichtung des vatikanischen Obeliskes, der ein Zeuge des Martyriums des Apostels Petrus gewesen war; Paul II. trat an Alberti heran, um diese Absicht seines Vorgängers zu verwirklichen; aber mehr als ein Jahrhundert mußte vergehen, bis unter Sixtus V. diese Sehnsucht in die Tat umgesetzt wurde.

Alberti beschäftigt sich in seinem Traktat über die Baukunst ausführlich mit den Denkmälern Ägyptens und spricht in einer für die Zukunft maßgebenden Weise über die Hieroglyphen. Es geschieht bei Gelegenheit der an den Grabdenkmälern anzubringenden Schrift und des plastischen Schmuckes, da entscheidet er sich für die Hieroglyphen- statt der Buchstabenschrift, die nur ihrer Zeit geläufig, für die Folge stumm bleiben muß, während die Zeichen »signa Aegyptia« in ihrer unmittelbaren Anschaulichkeit für alle Zeit deutbar wären. Alberti erweitert auch den Begriff der Hieroglyphen auf jede Skulptur, die durch ein Attribut oder eine Geste etwas ausdrücken möchte, sei es »einen Namen, einen Begriff oder eine ganze Gedankenreihe«; so hat er schon die Grundzüge der Auffassung festgelegt, an der die Folgezeit weiterbauen sollte. Alberti wirkte durch seinen Traktat, der Gelehrten und Künstlern schon vor seiner Drucklegung zugänglich war, ins Breite. Ihm, der nur aus der antiken Überlieferung schöpfte, kam die volkstümliche Strömung noch entgegen, die in lebendiger Fortentwicklung dieselben Grundtatsachen, die im Physiologus zusammengefaßt waren, in Bestiarien, Exempelbüchern und Enzyklopädien zu einer mittelalterlichen Symbolik ausgestaltet hatte. Die Elemente der Heraldik, die in ständigem Gebrauch vorlagen, fand man staunend in den Geschichtswerken als zum Zeremoniell der Ägypter gehörig verzeichnet; man begann die Kaisermünzen mit ihren Symbolen als Hieroglyphen der Wahlsprüche aufzufassen. Da lag der nächste Schritt nahe, in den Medaillen, die man dem eigenen Ehrgeiz prägte, in einer der gebildeten Welt gemeinverständlichen Weise, also in einer Hieroglyphe, den Spruch zu bilden. Doch stellt sich diese Gemeinverständlichkeit, die Alberti verspricht, erst dann ein, wenn auch Buchstaben beigegeben sind und das rätselhafte Zeichen aufschließen; sonst stehen wir ratlos vor dem Sinn des Satzes, wenn auch die einzelnen Worte sich aus den Hieroglyphen lesen lassen. In diesen Medaillen des 15. Jahrhunderts, in denen sich mittelalterliche Symbolik mit frisch geschöpfter antiker Hieroglyphik verbindet, stellen sich die Anfänge der Humanisten dar, in Hieroglyphen zu schreiben. So schieben sie die letzten Schranken zurück, die ihre Welt von der ägyptischen, der ältesten antiken Kultur noch trennten.

In diesem Bestreben, eine ägyptische Renaissance als genetisch begründete Erscheinung zu motivieren, ist Giovanni Nanni da Viterbo am weitesten gegangen. Er leitet die Anfänge der römischen Kultur mit Ausschließung jedes griechischen Einflusses geradeswegs von den Ägyptern her. Zur kräftigsten Beweisführung dient ihm eine kleine Säule in Viterbo — das als seine Vaterstadt in dieser Ahnengeschichte eine besondere Rolle einnehmen durfte —, deren reichen Hieroglyphenschmuck er in einem langen lateinischen Satz deutet; danach wäre Osiris auf seinem Siegeszuge (von dem schon Diodor berichtet, daß er ägyptische Kultur bis nach Indien trug) nach Italien gekommen, wo er den Eingeborenen das Ackern, den Weinbau usw. gelehrt hätte. Die Säule ist eine Fälschung des Nanni, ihre Hieroglyphen, die sich so klar ablesen lassen, sind auf die Inschrift hin, die sie darstellen sollen, erfunden. Trotzdem Nanni sogleich von gewichtiger Stelle widersprochen, ja sein Betrug entlarvt wurde, gewannen seine Theorien, die mit viel Geschick und Autorität auftraten, großen Einfluß [1]). Sein Bestreben, römische Geschichte auf ägyptische Grund-

[1]) Vgl. Giehlow, Dürers Stich »Melencolia I« und der maximilianische Humanistenkreis in Mitt. zu d. graph. Künsten 1903, Nr. 2, S. 29.

lagen zurückzuführen, läßt er auch der Genealogie zugute kommen. Von ihm inspiriert ist die Ausmalung des Appartemento Borgia von Pinturicchio; die Ahnen des Hauses Borgia werden von Osiris abgeleitet und das Geschlecht durch Episoden des ägyptischen Mythos glorifiziert. Neben den bedeutungsvollen Hieroglyphen stehen die rein ornamental verwandten Dekorationselemente, die Pinturicchio dem antiken Wandschmuck entnahm. »Die Grotesken wurden gewissermaßen ein Gegenmittel gegen die hieroglyphische Bewegung und retteten dem Künstler die Freiheit bei der Komposition rein dekorativer Entwürfe« (46).

Nanni verwendete seine Fähigkeit, Hieroglyphen zu schreiben, zu einem wissenschaftlichen Betrug, Colonna zur gelehrten Ausschmückung seines künstlerischen Romans, der Hypnerotomachie. Eine Anzahl ägyptischer Denkmäler wird beschrieben, ihr Hieroglyphenschmuck Wort für Wort gedeutet. Es sind freie Erfindungen eines Dichters, doch die formalen Elemente, aus denen die Bilder zusammengesetzt sind, entnimmt Colonna dem tatsächlich vorhandenen Antikenbestand — Münzen und Friesen — und kombiniert den Sinn, den diese Elemente ausdrücken sollen, aus der literarischen Überlieferung. In den Dezennien, die zwischen der Abfassung der Hypnerotomachie und ihrer Drucklegung liegen, hat Colonna den Roman vielfach umgearbeitet und bereichert. Wenn Alberti schon auf die erste Fassung Einfluß hatte, so werden nach seinem Tode (1472) die auf die hieroglyphischen Denkmäler bezüglichen Teile unter starker Berücksichtigung des Traktats über die Baukunst vergrößert. Um den Roman für Gelehrte und Laien gleich schmackhaft zu machen, wird seine ursprüngliche italienische Sprache mit lateinischen Brocken dicht durchsetzt, wodurch ein eigentümliches Kauderwelsch entsteht; dieses hat nach dem Erscheinen der Hypnerotomachie (1499) Anklang gefunden, die gebildete Welt an den Höfen und in den Ateliers hat sich darin geübt. Giehlow weist hier auf die Briefe Dürers an Pirckheimer hin, der des Spaßes wegen diese Mode mitmachte. Eine weitere Bereicherung nahm Colonna nach 1486 vor, als des Pico della Mirandola Thesen die aktuellste Verbreitung fanden; es ist die sonderbare Hieroglyphe der heiligen Dreifaltigkeit, die nach den antiken durch Alberti angeregten Elementen auch ein mystisch-philosophisches Denkmal in dem Roman gibt. Da Colonna vorhandene Kunstwerke seiner phantastischen Ausgestaltung zugrunde legte, meinten seine Leser, er hätte eine ihnen unbekannte antike Schriftquelle benutzt, aus ihr seine ungeheure Kenntnis der ägyptischen Sprache geschöpft. Ähnlich wie die überzeugenwollenden Werke des Nanni faßten sie die Hypnerotomachie als Quelle auf. Erasmus von Rotterdam [1]) hielt Chairemon für den Verfasser jener geheimen, nur Colonna zugänglich gewesenen Schrift; so kommt es in der späteren Literatur zu einer Gleichsetzung Colonnas mit Chariemon.

Colonna hat in seinem Roman nicht nur bewiesen — was bei Nanni erst durch die Skepsis gegen seine Schriften sich folgern ließ —, daß man ganze Sätze durch Bilder niederschreiben könne, er gab auch die Anregung, diese Sätze, gedankenreiche Aussprüche, die ein Dogma, eine Lebensanschauung zusammenfaßten, als figurale Ausschmückung an allen möglichen Skulpturen, sogar an einem Banner in Seidenstickerei zu verwenden. So kommt es in der Hypnerotomachie schon zu einer Anweisung, Hieroglyphen als Emblemata zu gebrauchen; es fehlt zur Vollendung dieses Zweiges nur mehr eine möglichst erschöpfende Sammlung und die popularisierende Umgießung in die poetische Form. Zu dieser kam es im 15. Jahrhundert überhaupt nicht, obwohl in Florenz sogar zwei namhafte Dichter dem Studium der Hieroglyphen ergeben waren: Poliziano und Crinito. Von beiden sind über dieses Wissensgebiet nur einzelne Notizen in anderem Zusammenhang erhalten; daß ihre

[1]) Vgl. auch Giehlow, Melencholie a. a. O. 1914, 71.

Forschungen aber gewichtig waren, erhellt daraus, daß Pierio Valeriano, der bekannteste Ägyptiologe der Renaisscane, sie als seine Vorarbeiter nennt. Poliziano führt als neue Quellenschrift der Hieroglyphenlehre Plutarchs Traktat de Iside et Osiride ein. Dieser faßt die zerstreuten Nachrichten der antiken Literatur zusammen, läßt die griechischen Philosophen bei den Ägyptern in die Schule gehen und sieht in den Sinnsprüchen der Pythagoräer wortgewordene Hieroglyphen. Die Ausdeutung von Tierbildern, etwa ob Störche oder Krähen die Concordantia versinnbildlichen sollten, bildet im mediceischen Kreis zwischen Polizian und Lorenzo das Thema eines gelehrten Disputs. Der andere Dichter, Crinito, Polizians Schüler, scheint für seine Hieroglyphenlehre die gesamte bekannte Literatur herangezogen zu haben. Die Vorherrschaft ägyptischer Weisheit über griechische Philosophie wird anerkannt, doch vor jener noch eine alttestamentarische Kulturstufe angenommen. Schon Pico della Mirandola hatte des ägyptischen Priesters Mercur und des griechischen Pythagoras und Platon Lehren von Moses abhängig gefunden; andererseits wäre Moses in der symbolischen Weisheit der Ägypter unterrichtet gewesen, seine Bücher wären »in der Art einer hieroglyphischen Allegorie« geschrieben; diese Hieroglyphen endlich, in denen die älteste ägyptische Weisheit niedergelegt sei, wären aber schon nach Josephus von zwei Säulen in Syrien abhängig, deren Zeichen auf Sereths Söhne zurückgingen. So wie Moses in Hieroglyphen schrieb, so hat Crinito auch auf Grund des Tzetzeschen Kommentars (12. Jahrhundert) Homer danach untersucht und als hieroglyphischen Schriftsteller anerkannt.

In den Kreis dieser Interessen wird (wohl durch den Einfluß Albertis) Mantegna, der gelehrte Künstler, nach seiner Übersiedlung nach Mantua (1460) gezogen. In dem Triumphzug Cäsars finden sich einzelne hieroglyphische Zeichen und an der Ehrenpforte hinter Cäsars Wagen ein ganzer hieroglyphischer Satz, dessen formale Elemente — antike Gefäße, Weihwedel usw. — Mantegna dem Ambonenfries von S. Lorenzo entnimmt [3]). Der Sinn dieser monumentalen Schrift läßt sich nur ganz allgemein als Panegyrikus auf Cäsars Taten deuten. Dem Triumphzug liegt ein Kapitel von Roberto Valturios de re militaria zugrunde (Romanorum mores in triumphis); dieses Buch war 1472 erschienen und 1483 in lateinischer und italienischer Sprache wieder herausgegeben worden. Hierzu nahm Mantegna noch einzelne Details aus Appians Triumph des Scipio. Die auf den Standarten getragenen Sinnbilder sind deutlich ägyptisierend, doch zum Teil von Mantegna erfundene Hieroglyphen; ein Beispiel dieser Tendenz ist ein Gefäß mit Flammen und einer Hand darin, eine charakteristisch hieroglyphische Verbindung eines Körperteils mit einem Gerät;

3) Im Zusammenhang mit Mantegna möchte ich auf Antico hinweisen, den mantuanischen Hofbildhauer, der in formaler Hinsicht und auch in seinen antiquarischen Bestrebungen unter Mantegnas Einfluß stand, wie H. J. Hermann wiederholt hervorgehoben hat. (Pier Jacopo Alari-Bonacolsi genannt Antico, Wien-Leipzig 1910, in Jahrb. d. kunsth. Samml. des allerh. Kaiserh., Bd. XXVIII, H. 5.) Der reiche Schmuck der sog. mantuanischen Vase im Museo Estense in Modena, an dem Deckelrand: »ein buntes Allerlei von Waffen, Schwertern, Schildern, Helmen, Standarten u. a. m.« — dürfte wohl hieroglyphischen Sinn haben; die Anordnung erinnert an Colonnas Aufschriften und die Elemente sind gleich jenen Mantegnas antiken Resten entnommen. Daß Antico sich mit hieroglyphischen Sinnbildern beschäftigt hat, ergeben schon die Devisendarstellungen an der Vase, die ebenso auf den Münzen des Gianfrancesco Gonzaga und seiner Gemahlin vorkommen. Das brennende Feuer mit dem Wassergefäß darin ist das Symbol der Lauterkeit nach Horapoll. — Ebenso möchte ich in dem Haus auf einer andern Medaille Gianfrancesco (Fig. 3) das Zeichen für Beherrschung nach Horapoll erkennen. Auf der Gian Crist. Romano zugeschriebenen Medaille der Magdal. Gonzaga (Fig. 5) sehe ich oben »coelum rorem emittens«; es ist — nach Horapoll — die disciplina, der der Schwan zustrebt.

die Beischrift S. P. Q. R. liberatori urbis kennzeichnet die Standarte im Anschluß an die Geschichte des Scaevola als Symbol eines Städtebefreiers.

Trotz des hervorragenden Platzes, den sich die Hieroglyphenkunde Colonnas errungen hatte, machte sich bei den immer neu auftauchenden ägyptischen Funden auf römischem Boden das Bedürfnis nach einer Bereicherung der Lehre bemerkbar und führte zur ersten Herausgabe des Horapollon durch Aldus Manutius im Oktober 1505. Der Sitz der Hieroglyphenschule war jetzt nicht mehr Florenz, sondern Venedig; ihr Leiter Fra Urbano, der auf Colonnas Anregung hin sich mit diesem Wissenszweig beschäftigen lernte und die Ergebnisse einer wissenschaftlichen Reise nach Ägypten mit der eingehendsten Literaturkenntnis verband. Sein größtes Verdienst liegt in seiner Lehrtätigkeit; da wurde die klassische Literatur nach allen »Allegorien, Symbolen, Tropen und Metaphern« befragt, die als Deutungen hieroglyphischer Bilder dienen mußten (Daniele Rinieri); da war es eine intensive Beschäftigung mit den Wundern der Tier- und Pflanzenwelt, die den Schlüssel zu den Geheimnissen der Schriftzeichen erbringen sollte (Erasmus von Rotterdam).

Fra Urbano hatte der Hieroglyphenlehre sein Gelehrtenleben gewidmet und war nach dem Eifer und der Freude zur Skepsis gekommen. Auch andere Stimmen wagten sich hervor, die an dem hohen Alter der in Horapolls Hieroglyphen niedergelegten Weisheit zweifelten und die Entstehung der Schrift ins 4. Jahrhundert n. Chr. versetzten, oder solche, die an dem griechischen Übersetzer Philippus Kritik übten. Diese vereinzelten Stimmen drangen nicht durch. Fra Urbanos Neffe und Schüler, Pierio Valeriano, plant seine »Hieroglyphica«, die er seit den 20 er Jahren in einzelnen Freunden und Gönnern gewidmeten Teilaufsätzen erscheinen läßt. Dem Egidio da Viterbo dediziert er den Traktat über die Hieroglyphen des Storches, Ibis', Kranichs und Wiedehopfs; dem Petrus Cursius über die des Esels, Maulesels und Kamels; Pietro Mellini erhält den Aufsatz über die Biene; Vittoria Colonna den über die schwarzbeschwingte Taube, die ihre Witwenschaft (nach Horapoll) bedeutet. Andere Abhandlungen folgen; mehrere werden hohen Herren gewidmet; diese Höflichkeit sollte eine finanzielle Unterstützung des Druckes eintragen. In seinen Kommentaren beginnt Valeriano mit den Deutungen der klassischen Literatur, an erster Stelle steht zumeist Horapoll; in der Einteilung der Hieroglyphen folgt er dem Diodor, zuerst kommen die Tiere, dann die Teile des menschlichen Körpers, dann die Sachen, diesen schließt er die Pflanzen an. In seinen Schriften kehrt Valeriano auch die religiöse und moralisch-didaktische Wichtigkeit der Beschäftigung mit den Hieroglyphen hervor; auch will er dem Leser an die Hand gehen, daß er selbst seine Gedanken in hieroglyphischen Zeichen niederschreiben lerne. (In dieser Richtung liegt sein wichtigster Anteil an der Allegorie der Renaissance.) Darum wird auch die Darstellbarkeit der Hieroglyphen ein vielbesprochenes Problem; eine besonders schwierige Aufgabe bringt z. B. das Sinnbild des Horoskops, nach Horapoll durch einen Stunden essenden Menschen wiedergegeben; gegen die bisweilen vorkommende Darstellung eines Mannes, der eine Sanduhr verzehrt (Dürer), will Valeriano einen Mann zeichnen, der eine Rose, eine Ähre und einen Apfel (die Erzeugnisse der drei ägyptischen Jahreszeiten) zum Munde führt. Neben der leichten Darstellbarkeit muß die Eindeutigkeit angestrebt werden; auch soll es der Phantasie der Gelehrten und Künstler freistehen, neue Hieroglyphen zu erfinden und durch die bildende Kunst auszudrücken.

In Valerianos Lehre sind also zwei Wege zu konstatieren: der eine geht nach der Entzifferung der Hieroglyphen; hier ist ihm Horapoll der wichtigste Behelf. Der andere sucht die Hieroglyphen auszugestalten; die Anregung nach dieser Richtung gab ihm Colonna.

Verschiedene Gelehrte versuchten sich an einer Übersetzung des Horapoll ins Lateinische; Bernardus Trebatius führte diese durch die verderbten Texte besonders schwierige

Aufgabe als erster durch, mit einer Widmung an Peutinger erschien sie 1515 bei Hanns Froben in Basel. Kurz darauf, ohne von dieser Tatsache Kenntnis zu haben, bringt Platonides in der zweiten Hälfte des Jahres 1517 eine von Filippo Fasanini hergestellte Übersetzung heraus. Diese fand sofort großen Anklang und Verbreitung. Vor allem dankte Fasanini den Erfolg seinem Eingreifen in das praktische Leben, indem er die Dichter auf Horapoll als eine Fundgrube für ihre Epithalamien, diese begehrtesten Gelegenheitsdichtungen hinwies und die Künstler zu einem gedankenreichen Schmuck sämtlicher Gebrauchsgegenstände aufforderte. Als eine nur wenigen Eingeweihten verständliche Geheimschrift macht er die Hieroglyphen dem exklusiven Zirkel der Gelehrten besonders verlockend. So lassen sich auch Fasaninis Grundgedanken auf Colonna zurückleiten.

Die Kenntnis der wichtigsten hieroglyphischen Literatur lag bereit (Horapoll); die Neubelebung der Hieroglyphen war durch Colonna zum erstenmal und von anderen in verschiedenen Anläufen in der Folge versucht worden. Zu einem durchschlagenden Erfolg kam es erst durch Alciat, der seine Studien über die Hieroglyphen in Verse goß, sie »Emblemata« nannte und durch diese Dichtungen den Auftraggebern und Künstlern ein Musterbuch der Emblematik in die Hand gab. Alciat war Jurist, doch hatte er sich von frühester Jugend an als Dichter versucht; die erste Sammlung seiner emblematischen Verse hatte er auf Anregung des Ambrogio Visconti übernommen und 1521 abgeschlossen; diesen »libellus« bereicherte er in der Folge und zwar durch seine Studien der neuen Dichter, die er für geplante Collectanea moderner lateinischer Epigramme vornahm und indem er den 1516 erschienenen Pausanias fleißig benutzte, der seine Kenntnis der von den griechischen Künstlern dargestellten Stoffe erweiterte und eine Anzahl Kunstdenkmäler genau beschrieb, die zu gelehrten Deutungsversuchen anregten. Vor allem aber legt er seinen Poesien die hieroglyphischen Lösungen des Horapoll und des Colonna zugrunde und zeigt sich in ihrer Verwendung als kenntlicher Schüler des Fasanini. Den Namen Emblemata gab er seinen Versen im Anschluß an Budaeus, wie schon G. Roville 1548 zu Lebzeiten Alciats hervorgehoben hat. Dieser verstand unter Emblemata zunächst eine Mosaikarbeit (wie auch Colonna unter »Emblematura«) und im Verlauf einen an Gefäßen angebrachten abnehmbaren Metallschmuck; doch zitiert schon Budaeus die übertragene Bedeutung des Wortes; Alciat faßt unter dem Ausdruck jeden künstlerischen Schmuck, sofern er Gedanken hieroglyphisch wiedergibt, zusammen. Dieses grundlegende Buch der für den geistigen Ausdruck der Folgezeit so wichtigen Emblematik erschien im Jahre 1531 mit einem Widmungsgedicht an Konrad Peutinger.

Horapolls Hieroglyphika hatten den Kreis der italienischen Humanisten zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu einer Beschäftigung mit den Hieroglyphen angeregt, die im Verlauf des Quattrocento zu einer Bereitstellung des gesamten Materiales, das über Ägypten und seine Kultur aus den antiken Schriftstellern geschöpft werden konnte, führte. Die neue Lehre bewirkte eine praktische Bewegung in künstlerischer und literarischer Richtung, die in Alciats Emblemata ihren Zusammenschluß fand. Giehlow legte in seinen Ausführungen das größte Gewicht auf die beiden wirksamen Kräfte: Colonna und Horapoll. Aus der Einleitung und dem im Anhang (S. 214 ff.) abgedruckten Manuskript Pirckheimers läßt sich der Weg erschließen, den die weiteren Untersuchungen von diesen beiden Quellen zu Dürer nehmen sollten. Unter den Gelehrten, die den eben erschienenen griechischen Horapoll ins Lateinische übersetzten, war auch Pirckheimer, der seine Arbeit dem Kaiser Maximilian widmete. Das Manuskript ist zum großen Teil in einer Abschrift von c. 1517 in der Hofbibliothek in Wien erhalten (das erste Buch mit Bildern, der erste Anhang des zweiten Buches ohne Bilder); seine künstlerische Ausstattung ist in der Werkstatt Dürers,

zwei Zeichnungen sogar von Dürers eigener Hand ausgeführt worden. Als Einleitung dieser Pirckheimerschen Übersetzung steht eine lange lateinische Anrede auf den Kaiser, ihr beigegeben ist ein buntes Titelbild, das mit dem Holzschnitt der Ehrenpforte, dem thronenden Kaiser im Anschluß, fast völlig übereinstimmt. Wir könnten den geheimnisvollen Weg, der von dem Titelbild zur lateinischen Anrede (oder besser umgekehrt) führt, nicht gehen, trotzdem das Weiterblättern in der Handschrift uns sofort klar macht, daß die Zeichnung hieroglyphisch zu deuten ist, wenn nicht ein Entwurf Pirckheimers zu diesem Panegyrikus in der Nürnberger Stadtbibliothek uns behilflich wäre; Giehlow hat ihn in Faksimile und Transkription im Anhang gebracht. Der Panegyrikus wird in Abschnitte untergeteilt, deren Sinn sich durch Einzelbilder ausdrücken läßt [4]). In diesem ersten Entwurf hat aber Pirckheimer die Hieroglyphen des Colonna benutzt; es sind die von den antiken Friesen geläufigen Bukranien, Ölzweige, Füllhörner usw., die Pirckheimer in schnellem Gestrichel skizziert. Diese erste Fassung wurde fallengelassen, ein neuer Text geschrieben, der alle Elemente — mit Ausnahme des aktuell erfundenen Reichsadlers und gallischen Hahnes — aus dem Hieroglyphikon des Horapoll nahm.

Pirckheimers Studien gehen also denselben Weg wie die der gleichzeitigen italienischen Humanisten; von Colonna angeregt versucht sich der nordische Forscher in der hieroglyphischen Schrift und bereichert die erworbene Fähigkeit [5]) durch die intensive Beschäftigung mit Horapoll.

Von einem teleologisch-künstlerischen Gesichtspunkt aus stellt sich Pirckheimers Übergang von Colonnas zu Horapolls Hieroglyphen naturnotwendig dar. Die antikisierenden formalen Bestandteile der Colonnas Hypnerotomachie entnommenen Hieroglyphen konnten nur einem italienischen Forscher eine lebendige Quelle bieten; Mantegnas antiquarischer Sinn, sein Streben nach künstlerischer Aneignung antiker Fragmente mit ihrem ornamentalen Detail ließ ihn nach demselben alten Fries seine Hieroglyphen komponieren, der auch Colonna inspiriert hatte. Für Dürer aber mußten die naturalistischen Bilder des Horapoll die zwingende Kraft zur Nachahmung und Neubelebung besitzen. So schuf er nach ihnen seinen thronenden Kaiser Maximilian, fast ein unmittelbar wirkendes Kunstwerk. Doch nur seiner Meisterhand ist es zuzuschreiben, daß die Darstellung als ein organisch Gewachsenes erscheint; seine künstlerische Überzeugung ist es, die alle sonderbaren Einzelheiten plausibel macht, sogar die im Wasser stehenden nackten Füße — das »Impossibile«! —, die etwa wie ein Schemel unter die Eisenschuhe des Kaisers geschoben sind. Wir glauben dem Künstler die Darstellung und dennoch fällt uns ihre Ungereimtheit auf. So wie Nanni da Viterbo schon ein hieroglyphisch deutbares und ein rein ornamental verwendetes antikisches Detail unterschied, so möchte ich auch in Dürers künstlerischer Ausdrucksweise, vor allem in den Holzschnitten der Ehrenpforte, geheimnistragende Zeichen und zum Schmuck ausgegossene Füllsel gesondert wissen. Den Weg, wie es zu solcher Scheidung kommen kann, hat Giehlow gelehrt; er ist in die Geisteswelt der Zeit eingedrungen, hat neue Quellen, die zu wichtigen Strömen wuchsen, erschlossen; im Verlauf unserer Bemühungen wird gewiß noch manches nichtssagende füllende Zierstück, an dem uns durch-

4) Die Überschrift S. 21: »Hieroglyphen Pirckheimers zum Panegyrikus usw. zusammengestellt aus der Hypnerotomachie« — statt aus der Hypnerotomachie und dem Horapoll — ist irreführend.

5) In neuem Lichte erscheint auch die sonderbare Rätselschrift in Dürers Briefen an Pirckheimer, die sonst als Ausfluß seines anschaulichen Sinnes aufgefaßt werden konnte und sich durch die neu aufgeschlossenen Beziehungen zu Colonnas Hypnerotomachie, dem damals aktuellsten literarischen Erzeugnis, ebenso wie die oben angeführte Vermischung der Sprachen in denselben Briefen als eine spaßhafte Übung Dürers in der von Colonna angeregten Geheimschrift darstellt.

aus keine Ungereimtheit auffallen will, über die vom heutigen Stand der Forschung gezogene Scheidelinie als eine sinnbergende Hieroglyphe an den ihr gebührenden Platz gerückt werden.

Es ist ein mühsamer Weg und wir verzweifeln, jemals an das Ziel zu kommen; denn neben jenen Bahnen, die Giehlow in unermüdlicher Forscherarbeit wieder gangbar machte, neben den schwierigen Fragen der Astrologie, deren maßgebender Einfluß auf Dürers Zeit schon von verschiedenen Forschern nachgewiesen wurde, waren damals andere Gedankenkreise lebendig, die sich absichtlich in der Verborgenheit hielten und die Spuren, die nach außen drangen, zu verwischen strebten; Lehren erwuchsen und wurden weitergegeben, die sich in ein freiwilliges Geheimnis hüllten oder sich gezwungen sahen, der Öffentlichkeit auszuweichen, um nicht von der regierenden Kirche angefeindet und ausgerottet zu werden. Diese geistigen Anzeichen zu entdecken und in der lebendigen Fülle zu erfassen, scheint nahezu unmöglich, und doch müßte die Vorarbeit erst geschehen, bevor die Ikonographie an Dürers ausdrucksreiche Werke mit einem weiteren Aufschluß verheißenden Dietrich gehen kann; denn Dürer war schon durch seine humanistischen Freunde mit jenen im Geheimen blühenden Lehren vertraut. Ich denke an die Alchemie, in deren Sinn so schwer einzudringen ist, da sie über ihre wertvollsten Mysterien die Adepten zur tiefsten Verschwiegenheit verpflichtete [6]) und an die geistigen Verbindungen religiös-philosophischen Charakters, die sich, wie neuerlich angenommen wurde [7]), aus der Antike über die humanistisch-platonischen Zentren des 15. und 16. Jahrhunderts, über die Sprachgesellschaften usw. des 17. zur Freimaurerei entwickelt haben sollen. Beide Gedankenkreise scheinen sich im Zeitalter der Renaissance, das uns hier besonders angeht, berührt zu haben; so stimmen z. B. die Lehrbilder der Freimaurerei mit den Zeichen der Alchemie vielfach überein [8]). Das fällt nach außen hin auf; um die geistige Verwandtschaft zu verstehen, darf die Alchemie nicht eng als die Lehre der Umwandlung geringer Metalle in edle aufgefaßt werden; neben dieser mehr praktischen Richtung geht eine abstrakte, moralisierende, die sich als die höhere jenen »Sudelköchen« gegenüber fühlt und nur die Terminologie der Alchemisten benutzt, um ihre eigentlichen Ziele zu maskieren. Von Luther rührt das Lob der Alchemie her, nicht nur ihres praktischen Nutzens wegen, »sondern auch von wegen der herrlichen schönen Gleichniß, die sie hat mit der Auferstehung der Todten am jüngsten Tage. Denn eben wie das Feuer aus einer jeden Materie das Beste auszieht und vom Bösen scheidet, und also selbst den Geist aus dem Leibe in die Höhe führt, daß er die obere Stelle besitzt, die Materie aber, gleichwie ein todter Körper, in dem keine Seele mehr ist, unten am Grunde liegen bleibt: also wird auch Gott am jüngsten Tage durch sein Gericht, gleichwie durch das Feuer, die Gerechten und Frommen scheiden von den Ungerechten und Gottlosen. Die Gerechten werden auffahren usw. usw.« (zitiert nach Kopp a. a. O. I, 211). Parallel zu diesen Worten Luthers scheint mir die Loslösung vom Ausgang und die Umkehrung vom Gleichnis bei Marsilius Ficinus, den ich mit besonderer Absicht zitiere, da Giehlow (in der Melancholie 1904 a. a. O. S. 63 ff.) seinen Einfluß auf Dürers Temperamentsauffassung nachgewiesen

[6]) Hermann Kopp, Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit, Heidelberg 1886, 1. Bd., 202 ff. und 215 ff.

[7]) Dr. Ludwig Keller, Die römische Akademie und die altchristlichen Katakomben im Zeitalter der Renaissance, Berlin 1899 (Vorträge und Aufsätze aus der Commenius-Gesellschaft VII. Jahrg. 3. St.) und Akademien, Logen und Kammern des 17. und 18. Jahrhunderts, Jena 1912 (ebenda XX., 2).

[8]) Herbert Silberer (Probleme der Mystik und ihrer Symbolik, Wien-Leipzig 1914, S. 117 ff.) vergleicht die Symbole der Alchemie mit jenen der Freimaurer nach Keller, Die heiligen Zahlen und die Symbolik der Katakomben, Leipzig-Jena 1906 (Vorträge und Aufsätze der Commenius-Gesellschaft).

hat (de arte chemica, zitiert nach Kopp I, 252); er schildert das Schicksal der Menschenseelen, denen der Himmel verschlossen blieb, bis ihn Jesus Christus, der Sohn der Jungfrau Maria, aufschloß, und fährt fort: Daher wird mit recht Mercurius der göttlichen Jungfrau gleichgesetzt. Jungfräulich ist nämlich auch Mercurius, weil er niemals im Bauch der Erde irgend einen Metallischen Körper befruchtet und uns dennoch den Stein (der Weisen) gezeugt hat, mit dem er den Himmel aufschließt, d. h. das Gold und auch die Seele öffnet; »quam divinitatem intellige: portatque eam in ventre suo aliquantulo tempore, el tandem in corpus mundificatum tempore suo transmittit. Unde nobis puer, hoc est lapis nascitur, cujus sanguine inferiora corpora tincta in aureum coelum salva reducuntur, et permanet virgo Mercurius sine labe, qualis antea fuerat unquam.« Auch hier scheint das religiöse Bekenntnis das Wesentliche und Mercurius, der den Stein der Weisen schafft, das Gleichnis zu sein. Ethan Allen Hitchcock hat (in seinen Remarks upon Alchemy and the Alchemists, Boston 1857, ich benutze den Auszug in Silberer a. a. O. S. 97 ff.) in einer ganzen Reihe »hermetischer« Schriften den religiösen Zweck erkannt, der sich nur in das alchemistische Gewand einkleidet. Das »Subjectum«, das behandelt werden muß, ist der Mensch selbst; Mercurius [9]) soll geweckt werden, er ist das Gewissen, das die Seele läutern soll. So bildet die Alchemie mit ihrer sonderbaren in der Materie fußenden Terminologie nur Hieroglyphen für den tiefmystischen Ausdruck religiöser Philosophen.

Pomponius Laetus, der Gründer und Leiter der Platonischen Akademie in Rom, war der Lehrer des Konrad Celtis; über den Einfluß des Ficinus auf die Schriften des Celtis hat F. von Bezold in seinem anregenden Aufsatz Konrad Celtis, »der deutsche Erzhumanist« (Historische Zeitschrift, herausgeg. von Heinr. v. Sybel, München-Leipzig 1883) gehandelt. So berühren sich in diesem Dichterphilosophen die neuplatonischen Gedankenkreise, die als Entwicklungsstadium der Freimaurerei angesehen werden und die ersten Blüten der hermetischen Kunst. Aber die Geistesrichtung dieses deutschen Humanisten ist uns wichtig, denn Dürer ist ihm nahegestanden und hat auch sein Hauptwerk, die Quattuor libri amorum, illustriert. Dasselbe Zeichen, das die Mitglieder der römischen Akademie ihrem Meister Pomponius Laetus auf den Grabstein setzten, schmückt auch den Grabstein des Celtis an der Stephanskirche in Wien. Keller (Bibel, Winkelmaß und Zirkel, Jena 1910, in Vorträge und Aufsätze der Comenius-Gesellsch. XVIII, 6) sieht darin ein Lehrbild, ebenso auch in dem weiteren skulpturalen Schmuck des Grabsteines (Säulen, dreimal drei Früchte, dreimal drei Bücher usw.). Das Signet in den Quattuor libri amorum »A. P.« liest er A(cademia) P(latonica); Thausing hatte es in A(ugusta) P(raetoria), d. h. Nürnberg, aufgelöst (a. a. O. I, 287).

Die wichtigsten Lehrzeichen der Logen des 16. und 17. Jahrhunderts sind nach Keller (a. a. O. 10) 1. der sogenannte Winkelhaken (Zirkel und Winkelmaß); 2. das Kreuz (gekreuzte Schwerter, gekreuzte Werkzeuge usw.); 3. der Kreis oder die Kugel (Kranz, Krone, Kette usw.); 4. der Stab (Maßstab, Schwert, Szepter usw.); 5. das Buch (Bibel); 6. die hl. Dreizahl. Wenn ich noch darauf aufmerksam mache, daß Keller zu wiederholten Malen auf den bedeutungsvollen Sinn der Säulen in der Bildersprache der Freimaurerei hinweist und daß er vom Teppich des Thurneysser ausgehend (a. a. O. S. 19) von einem bestimmten Lehrzeichen spricht, das in der Gestalt einer Wage sichtbar wird, so sind die Voraussetzungen gegeben, die ihn zu folgender Erklärung von Dürers Kupferstichen der Temperamente veranlassen (a. a. O. S. 52): »Die berühmten drei Kupferstiche Albrecht Dürers, die unter dem Namen der „Drei Temperamente" bekannt geworden sind, symbolisieren den geistigen

9) Vgl. Thausing, Dürer, Leipzig 1884, I., 296 f. »Der Cultus Mercurs«. Thausing verhält sich erstaunt referierend, ohne zu wissen, was die Anrufung Mercurs bedeuten soll.

Inhalt der drei Grade, wie sie innerhalb der Brüderschaft, der Dürer angehörte, bearbeitet zu werden pflegten. Auf dem Bilde des ersten Grades — er wird durch den Buchstaben J von Dürer gekennzeichnet — sieht man eine mit dem Kranz geschmückte Frauengestalt, die am Fuße einer Säule sitzt und ein Schlüsselbund an ihrer Seite trägt. Wir sehen hier von den zahlreichen Lehrbildern ab, die Dürer in seinen Kupferstich hineingeheimnist hat und beschränken uns auf die Gruppe von Symbolen, die in den Gesellschaften des 16. und 17. Jahrhunderts auf dem Altar oder in dessen Umgebung angebracht zu werden pflegten. In ihrer rechten Hand hält die symbolisierte „Kunst", die die Krone trägt, den nach unten geöffneten Zirkel, der über einem geschlossenen Buche liegt. Zu Füßen der Frauengestalt liegt die Kugel und ein Maßstab oder ein Lineal in folgender Gestalt: (es folgt eine Zeichnung). Drei übereinanderliegende Nägel und ein Quadrat mit mystischen Zahlen, das sich zu Häupten der Jungfrau an der Säule befindet, deuten ebenfalls auf die heiligen Zahlen hin«.

Diese Lösung in knappen Worten, die viel versprechen, aber nur »dem Eingeweihten« halten, entzieht sich jeder wissenschaftlichen Diskussion. Paul Webers fleißiges und temperamentvolles Buch über die drei Stiche (Beiträge zu Dürers Weltanschauung, Straßburg 1900, in Studien zur deutschen Kunstgesch. S. 23) und Giehlows Abhandlung über die Melancholie (Mitt. d. Ges. f. vervielfält. Kunst 1903 und 1904), die für den Begriff des Temperamentes Melancholie im Zeitalter des Humanismus ein ungeheures Material bereitstellt, würden vor dieser Ei des Kolumbus-Lösung in nichts zusammenfallen.

Hier liegt die Schwierigkeit. Wenn wir auch die Identität dieser gehäuften Symbole glauben müssen, wir dürfen von ihnen ohne eine umfassendere Beweisführung nicht auf die gleiche geistige Quelle schließen. Es liegt im Wesen dieser Verbindungen, die geheim bleiben wollten, daß sie möglichst unauffällige Sinnbilder wählten, so mußten sie auf solche stoßen, die auch anderem Ausdruck dienten. Ich weise nur als Beispiel darauf hin, daß Dürer die Säule, die Wage und den Zirkel als Symbole der Tapferkeit, der Gerechtigkeit und der Klugheit für den Triumphwagen des Kaisers plante [10]). Und Weber hat (a. a. O.) alle Einzelgeräte, die Keller als Lehrzeichen erklärt und nicht erklärt, als Symbole der freien und mechanischen Künste erkannt und Giehlow noch den hieroglyphischen Sinn nach dem Horapoll herausgelesen. Nach den Zeichen allein, die so häufig zu unterschiedener Bedeutung gebracht werden, in Dürer den Bruder einer Gesellschaft erkennen, mag dem Eingeweihten vielleicht naheliegen — wir möchten doch erst eine ausreichende Beweisführung sehen. Die muß aber um vieles eingehender sein als Kellers lakonische Worte. Mir fällt die Episode ein, die Stilling in seiner Lebensgeschichte erzählt: er bekommt den Besuch eines Unbekannten, der ihn nach den vielen Andeutungen in seinem Buch »Heimweh« als Bruder begrüßt; und Stilling hatte alle diese geheimen Erkennungszeichen in voller Harmlosigkeit als rein künstlerisches Requisit gebracht.

E. Tietze-Conrat.

Heinrich Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Erster Band. Mit 18 Tafeln und 400 Abbildungen im Text. Preisschriften der Mevissen-Stiftung. Gekrönt und herausgegeben von der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde. L. Schwann, Düsseldorf, 1912.

Die deutsche Glasmalerei ist seit den letzten Jahren in wachsendem Maße von Gelehrten, Künstlern wie Technikern zum Gegenstande der Forschung gemacht worden. Das

---

[10]) Vgl. auch Ernst Heidrich, Dürer und die Reformation, Leipzig 1909, S. 24 f.

Bild der deutschen Malerei des Mittelalters und der Renaissance hat durch das umfangreiche neue Material, das hier zutage gefördert worden ist, eine außerordentliche Bereicherung erfahren. Unter den größeren Publikationen zur Geschichte der deutschen Glasmalerei ist die von Oidtmann veranstaltete der rheinischen Glasgemälde durch den kunstgeschichtlichen Wert der Denkmäler eine der wichtigsten. Köln und der Niederrhein standen während des Mittelalters und der Renaissance in der deutschen Glasmalerei, was den Umfang, die Qualität, die Geschlossenheit und Eigentümlichkeit des Stils anbetrifft, unter allen deutschen Glasgemäldezentren an erster Stelle. Der Verfasser konnte als Leiter der Linnicher Werkstätte für Glasmalerei in jahrzehntelanger Tätigkeit an zahlreichen, ihm zur Wiederherstellung anvertrauten Glasgemälden der Rheinlande eine Fülle von Beobachtungen über die Glas-, Mal-, -Brenn- und -Verbleiungstechnik der Alten sammeln. Diese Erfahrungen sind im ersten Teil des Werkes zusammengestellt. Der zweite Teil bringt eine eingehende Beschreibung des erhaltenen Bestandes an rheinischen Glasgemälden vom 12. bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts. Aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts sind aber nur erst zwei Hauptmonumente behandelt: das große achtteilige Westfenster im Dom zu Altenberg, das vorwiegend in Grisaillemalerei ausgeführt, die lange Reihe kölnischer Grauscheiben der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts einleitet, und der Glasgemäldezyklus aus der Karmeliterkirche in Boppard um 1420, dessen wichtigstes Stück (aus der Sammlung Spitzer), das sogenannte Kaiserfenster, im Kölner Kunstgewerbemuseum allgemein zugänglich ist. Diese Bopparder Fenster gehören zur mittelrheinischen Schule; ihnen vorauf geht der historisch wichtige Zyklus aus Dausenau in Hessen um 1360—70; nachfolgen die nicht minder wertvollen Fenster aus Partenheim in Rheinhessen im Darmstädter Museum (um 1440). Dem Verfasser ist es nicht vergönnt gewesen, die Vollendung dieses Lebenswerkes in dem zweiten Band zu liefern; kurz nach Herausgabe des ersten ist er gestorben. Das Material lag bereits zum großen Teil gesammelt vor; Stichproben sind daraus von Oidtmann früher bereits in der Zeitschrift für christliche Kunst veröffentlicht worden. Die Ausführung des zweiten Bandes war Herrn Dr. H. Brandt übertragen worden, der in der Champagne gefallen ist. Es ist zu hoffen, daß die Fortsetzung des Werkes die dem ersten Bande fehlende wissenschaftliche Synthese nachliefern wird. So ist leider das Resultat der unleugbar gründlichen, mühevollen Arbeit kein ganz glückliches. Gewiß ist es freudig zu begrüßen, ja notwendig, daß sich die Praktiker mit der Geschichte der Glasmalerei befassen, aber ein derartig starker Mangel an wissenschaftlicher Disziplinierung, wie er sich hier in der systemlosen Aufhäufung von totem Tatsachenmaterial äußert, ist doppelt zu beklagen, da es sich um ein mit den größten Geld- und sonstigen Unterstützungen gefördertes Unternehmen handelt. Die Herstellung des zweiten Bandes wird nun wohl leider ins Ungewisse aufgeschoben werden müssen, da sich ein großer Teil der rheinischen Glasgemälde des 15. Jahrhunderts in England und in Amerika befindet.

Hermann Schmitz.

Rudolf F. Burckhardt, Die gotischen Glasgemälde der ehemaligen Kartäuserkirche, jetzigen Waisenhauskirche zu Basel. Basel 1916. Basler Druck- und Verlagsanstalt.

Die kleine Broschüre befaßt sich mit einigen Glasgemäldefragmenten aus der Kirche der Basler Kartause, die im vorigen Jahre von der Kommission des Basler Waisenhauses

dem historischen Museum überwiesen worden sind. Der Kreuzgang dieser Kartause enthielt den umfangreichsten Zyklus der oberrheinischen Glasmalerei, die von Fürsten und Herren während des Konzils (1431—48) gestifteten zugrunde gegangenen Fenster, die in einem alten von Rud. Wackernagel veröffentlichten Verzeichnis genau beschrieben sind. Es gelingt Burckhardt nachzuweisen, daß die genannten Fragmente um 1416 in die Kirche der Kartause gestiftet sind von dem Basler Ritter Herrmann Offenburg (St. Johannes Ev., Barbara, Dorothea, Bildnis des Stifters) und von dem Erzbischof von Gran und Primas von Ungarn, Johannes Kanizsai, der auf dem Konstanzer Konzil weilte (Standfigur des St. Ladislaus, Königs von Ungarn, Wappenscheibe und Stifterbildnis). Eine nachträgliche, nach dem Tode des Stifters (1418) erfolgte Entstehung der letzteren Gruppe (um 1430) scheint uns nach dem Stil nicht unbedingt notwendig anzunehmen. Die kleine Schrift ist das Muster einer lokalgeschichtlichen Untersuchung und ein wertvoller Baustein zur Geschichte der oberrheinischen Glasmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Hermann Schmitz.

Planiscig, Leo, Denkmäler der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten. Isonzoebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol. Kunstverlag A. Schroll, Wien 1915. 118 S., 115 Abb., 8°.

Das kleine Buch ist bald nach der Kriegserklärung Italiens an Österreich-Ungarn entstanden. Serbien und Montenegro, obwohl beide auch südliche Kriegsgebiete sind, wurden nicht erwähnt, auch italienische Städte und Landstriche blieben unerörtert. Nur jene Gebiete, die der einstige Bundesgenosse als Preis eventueller Neutralität gefordert haben soll, sind das Thema Planiscigs: Isonzoebene, Istrien, Dalmatien und Südtirol. Sie alle sind Grenzländer, in denen auch Italiener wohnen; und einige Strecken haben im Zeitalter der Renaissance Venedig gehört. Italienische Maler haben nach dem benachbarten Küstenland und nach Istrien Werke gesendet, aber es hat in allen diesen Gebieten auch gelegentlich tüchtige einheimische Meister gegeben. Und in der Geschichte hat sich mehr als ein Mann mit deutschem Namen rühmlich hervorgetan.

Dem Nichtkunsthistoriker, für den das Buch natürlich in erster Linie bestimmt ist, ist Südtirol am ehesten vertraut; aber er wird auch hier einige ihm neue wertvolle Hinweise finden. Die nördlichen und westlichen Küsten der Adria sind weniger bekannt, und welche Fülle interessanter Denkmäler aus allen christlichen Jahrhunderten sind dort erhalten. Hier wird auch der Kunsthistoriker, der nicht gerade Spezialist dieser Gegenden ist, mancherlei ihm Neues entdecken, und mit den kurz und klar zusammengefaßten Notizen aus der Geschichte und Kunstgeschichte dieser Länder, sowie den kleinen aber guten Abbildungen, wird das Büchlein vielen ein willkommener Begleiter sein, wenn erst wieder Reisen in diese Gebiete möglich sein werden. Nur eine Landkarte hätte beigegeben werden sollen. *F. Schottmüller.*

Otto Grautoff. Nicolas Poussin. Sein Werk und sein Leben. München und Leipzig, bei Georg Müller, 1914. Zwei Bände.

Über all das hinaus, was er über Poussin und sein Werk mitzuteilen hat, hat Otto Grautoff sein Buch noch um eine höchst bemerkenswerte Neuerung bereichert; er hat in seinem sehr gründlich gearbeiteten kritischen Katalog, der den ganzen zweiten Band füllt

und alle bisherigen Zusammenstellungen von Poussins Werken sowohl durch den Umfang der Bilderliste wie durch die Genauigkeit der Angaben weit hinter sich zurückläßt, einen Versuch exakter Farbenbeschreibung unternommen, der allgemeine Beachtung und aufmerksame Prüfung verdient. Das Verfahren, das sich der Verf. zu diesem Zweck zurechtgelegt hat, besteht darin, daß er über jede seiner Autotypien ein Ölpapier legt, auf dem die Farben der darunter befindlichen Partien des Bildes mit Nummern bezeichnet sind; diese Nummern korrespondieren mit einer als Anhang gegebenen Farbentafel, die alle bei Poussin vorkommenden Farben umfaßt. Diese Methode, die alle bisher gebräuchlichen Arten der Farbenbeschreibung von Kunstwerken dadurch übertrifft, daß sie objektive Gültigkeit anstrebt und eine Nachprüfung jeder Angabe ermöglicht, ergänzt der Verf. noch durch eine kurze Analyse des farbigen Eindrucks, bei der ihm Posses Berliner Gemäldekatalog wesentliche Anregungen geboten hat. Grautoffs System stellt den Höhepunkt dessen dar, was die seit anderthalb Jahrhunderten dauernden Bemühungen um exakte Farbbeschreibungen erzielt haben; sie bilden infolgedessen einen Prüfstein, an dem das auf diesem Wege überhaupt Erreichbare gemessen werden kann.

Die zahlenmäßig genauen Angaben mögen zweierlei Zweck haben; sie können den farbigen Eindruck des Bildes herstellen wollen oder sich damit begnügen, gewisse vom Künstler bevorzugte und gern wiederholte Farbenzusammenklänge hervorzuheben. Ersteres ist ein fruchtloses Bemühen; einmal weil der Eindruck, den ich beim Heraussuchen der meiner Nummer entsprechenden Farbenprobe empfange, ein so abstrakter ist, daß er sich mit der Form, zu der er gehört, kaum vermählen kann, weiter weil er so schwach eingewurzelt ist, daß er sich bei der 3., 5., 8. Ziffer, die ich »nachschlage«, bereits völlig verflüchtigt hat. Es ist weder mir noch Malern, die das Experiment versuchten, gelungen, dieses Mosaik zu einer irgendwie zusammenhängenden Farbvorstellung zusammenzufügen. Aber selbst wenn einer ein so bevorzugtes Farbengedächtnis besäße, sich das Nacheinander der Farbfeststellungen ins Nebeneinander des Gesamteindrucks umzusetzen, bliebe das Bild, das er erhielte, von dem Poussins noch weit entfernt; denn selbstverständlich ist es unmöglich, alle in dem Bilde vorkommenden Farben und Farbennuancen anzugeben, wodurch die Reproduktion in ganz verwirrender Weise mit Ziffern überdeckt würde. Der Verf. muß isch daher begnügen, Farben zu kennzeichnen, die ihm für den Eindruck des betreffenden Bildes von maßgebender Wichtigkeit zu sein scheinen. Er gibt also dem Beschauer kein vollständiges Farbenininventar, sondern nur gewisse Anhaltspunkte zur Rekonstruktion, die notwendig subjektiv ausfallen muß, wie schon jene Auswahl subjektiv ist. Bestenfalls könnte also die ungeheure Arbeit, die der Verf. geleistet hat, den Gewinn bringen, mit den koloristischen Gepflogenheiten Poussins bekannt zu machen. Aber auch dies scheint in hohem Grade zweifelhaft zu sein, weil für den Zusammenklang von Farben nicht ihr bloßes Beieinanderstehen in einem bestimmten Raume, also ihr örtliches Verhältnis, sondern ebensosehr ihr quantitatives Verhältnis, die Masse, die jede Farbe einnimmt, ausschlaggebend und bestimmend ist; hierin — worin ja auch der fälschende Widersinn aller die Maße der Vorlage verändernden farbigen Reproduktionen hauptsächlich begründet ist — liegt die Hauptschwäche des Grautoffschen Systems; die sich aus der Bezifferung ergebenden koloristischen »Motive» schieben sich notwendig über die vorliegende verkleinerte Wiedergabe, und infolgedessen werden, so wenig wie der Eindruck eines Poussinschen Gemäldes erweckt wird, auch seine farbigen Hauptmomente keineswegs geklärt; es wird gewissermaßen nur eine gedachte Farbenreproduktion thematisch zergliedert.

Die Gefahr der Unfruchtbarkeit seiner gewissenhaften Bemühungen ist einem so ernst beflissenen Autor nicht entgangen. Er hat deshalb seinem objektiven Ziffernnetz eine sub-

jektive Farbenanalyse zugefügt, die den zerbröckelnden Einzeleindrücken jenes ein festeres Gerüste unterbauen soll; sein richtiges Beginnen, dem beschreibenden Worte die Herrschaft zurückzugeben, die ihm gebührt, ist leider eine halbe Maßregel geblieben, weil er die Analysen im Vertrauen auf seine Ziffernangaben, die sie nur ergänzen sollen, zu kurz und flüchtig gefaßt hat. Immerhin vermitteln sie bei aller Knappheit mehr lebendigen Eindruck als jene vermeintliche Objektivität, mit deren Angaben im einzelnen sie vielfach nicht völlig übereinstimmen; auch für Grautoff war, heißt das, als er vor dem Bilde stand, der künstlerische Farbeneindruck anders, als was er ziffernmäßig belegen kann. Leider hat der Verf. seinem Gefühl nicht getraut und dadurch seinen scheuen Begleitworten zur Farbenerläuterung einen Teil ihrer Wirkung geraubt; auf zwei verschiedene Prinzipien der Farbenbeschreibung gestützt, hat er gerade das dem Charakter unseres Fachs angemessene vernachlässigt. Als Beispiel sei etwa die Beschreibung von dem Berliner Bilde »Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea ernährt« angeführt: »Die Farmenharmonie Weiß — in den Inkarnaten und dem Nymphengewand bis zum Goldgelb erwärmt —, Hellblau, Rot beherrscht das Bild und klingt kräftig vor dem Beige des Landschaftsgrundes auf.« Abgesehen davon, daß die Farbbezeichnung »Beige« das neutrale »naturfarben« der deutschen Sprache nicht genügend ersetzt, kommt sie in der Farbennuancierung nur als besonderer Ton des Baumstammes vor, während die ausgedehnten Partien des Grundes als steinbraun bezeichnet sind; wichtiger aber ist, daß beim Zusammensuchen der Farben auf dem grauen Klischee der etwa vermittelte Gesamteindruck schwindet, weil er nicht genügend gestützt worden ist. Man lese dagegen die Beschreibung desselben Bildes, die Posse gegeben hat: Der Farbendreiklang: Hellblau im Mantel, Goldgelb im Gewande der kauernden Nymphe, Rot [gestärkt durch das braunrote Inkarnat] im Mantel des Satyrs beherrscht das Bild. Weiß im Gewande der sitzenden Nymphe dient den sonnigen Farben als Basis und vermittelt ebenso wie das zum Rot komplementäre bräunliche Saftgrün des Laubwerks und der bunt blühenden Büsche mit dem bräunlichen Tone der Landschaft [Erdboden, Felsen, Baumstamm], der mit grauen Tönen gekühlt ist und sich in den gelblichgrauen Wolken fortsetzt. Hellblauer Himmel (links oben), luftige, grauviolette und graublaue Töne in der Ferne und im Flußspiegel erhöhen die warme, sonnige Wirkung des Vordergrundes.« Hier bekomme ich ausreichend Anhaltspunkte, um mir auf einer schwarzweißen Reproduktion die farbige Haltung des Bildes aufzubauen; denn es ist nicht nur alles dazu Nötige in Worte gefaßt, sondern es sind die Farben, deren Mitteilung an sich stumm bleibt, psychologisch interpretiert, in Wirkung und Verknüpfung ausgedeutet. Die ganze Beschreibung ist auf eine geistige Ebene gebracht und ist dadurch gedanklich erfaßbar.

Der alte Gegensatz zwischen ersetzender und ergänzender Beschreibung ist auf der neuen Grundlage einer ausreichenden Wiedergabe der formalen Komposition durch ein Zinkoklischee neu zur Untersuchung gestellt; Grautoff will sie durch genaue Farbangaben mit einer ungenauen Gebrauchsanweisung dazu ergänzen, Posse schafft ein neues Ganzes, dessen Einheitlichkeit er anstrebt; jener erreicht dadurch bestenfalls den Eindruck einer farbigen Reproduktion — von dem sich nur das eine bestimmt aussagen läßt, daß er nicht der des Originals ist —, dieser in glücklichen Momenten den Eindruck des Bildes selbst. Reproduktionen und Beschreibungen sind gleichermaßen nichts als Anweisungen für unsere nachschaffende Phantasie — denn es ist doch ein grober Irrtum, zu glauben, daß die beste Bildwiedergabe uns auch nur in der Komposition, im Linienaufbau, in den Einzelformen, von andern Eigenschaften ganz zu geschweigen, den Eindruck des Kunstwerks wirklich treu und ganz gibt —, jedes deutende Wort, das der Kunsthistoriker spricht, aus Zeitempfindung und persönlicher Auffassung heraus geboren, webt an dem Bilde des Künstlers, in das

die vermeintliche Objektivität einer Farbentabelle ein grobes Loch reißt. Man begreift wahrhaftig angesichts der materialistisch verzerrten Illustrationswut unseres Kunstgeschichtsbetriebes, daß Hermann Grimm, aus einer vergeistigteren Welt herkommend, seinen Schülern den Anblick von Abbildungen beim Vortrag verwehrte, weil sie die Phantasietätigkeit zerstören; je weniger wir uns zu diesem Standpunkt zurückbilden können, desto schärfer muß von Zeit zu Zeit hervorgehoben werden, daß auch die vollkommenste Illustration, wie wir sie anstreben, nichts als Behelf ist und daß sie wie die primitivste Wiedergabe erst der geistigen Umsetzung bedarf, um geistigen Wert zu haben; wie eine Maschine, sei sie noch so sinnreich, von der Welt des Lebendigen grundsätzlich geschieden bleibt.

Wenn ich zuerst von Grautoffs Versuch, ein neues System kunsthistorischer Farbbeschreibung einzuführen, gesprochen habe, der, so interessant er ist, doch nur neben seinem eigentlichen Thema Poussin herläuft, so geschah es wohl, weil dieser Versuch für die ganze Auffassung und Denkweise des Verf. überaus bezeichnend ist. Er fürchtete bei seiner Arbeit »dem berechtigten Mißtrauen derer zu begegnen, die in einer jahrelangen Auseinandersetzung mit moderner Kunst, wie sie ihn beschäftigte, keinerlei Beweis für die Befähigung zu einer durch das historische Thema bedingten strafferen Arbeitsmethode erblicken«. In achtenswertem Eifer, eine wirkliche oder vermeintliche Schwäche in sich zu bekämpfen, hat der Verf. sich um eine wissenschaftliche Objektivität bemüht, die, vielleicht weil sie nicht so ganz aus dem Herzen kam, etwas künstlich und mißverstanden ausgefallen ist. Die Selbstüberwindung, die sich Gr. abgenötigt hat, muß erstaunlich sein; es ist mir zwar nicht bekannt, in welcher Weise er sich sonst mit der modernen Kunst auseinandersetzt, aber es läßt sich kaum eine Auseinandersetzung mit Poussin denken, die derartig streng von aller Empfindung für die lebendigen Werte der Kunst losgelöst wäre; ist ihm das Problem tatsächlich, wie er im Vorwort erwähnt, aus jahrelangem Verkehr mit der Kunst von heute erwachsen, so hat er in heroischer Selbstverleugnung seine Wurzeln abgeschnitten und es ist darob verdorrt.

Diese unfruchtbare Dürre liegt wie eine Krankheit auf diesem tadellosen Buche. Es ist das Genaueste, was über Poussin gearbeitet worden ist; es läßt kein Werk und keine literarische Angabe unbeachtet, es verbreitet sich mit guter Einzelkenntnis über das französische wie über das italienische Milieu von Poussins Meisterschaft und verfolgt alle sich ergebenden Nebenfragen in säuberlichen Exkursen ein wohlgemessenes Stück weit; kurz, man möchte es ein Muster deutscher Gründlichkeit nennen, wenn es nur irgendwo zum Grunde dränge. Es ist kaum ein alter Künstler, der so mit Modernität geladen wäre wie Poussin und den die Neuerer von heute deshalb so entschieden für sich in Anspruch nähmen wie ihn: in diesem Buche ist wohl gelegentlich in Lobworten und Vergleichungen davon die Rede — und gerade dahin gehört es vielleicht weniger, weil es zwischen allen Zeilen, zwischen allen Wörtern und Buchstaben zu lesen sein müßte —, aber wir erfahren überhaupt nichts darüber, was Poussins Kunst ist, worin ihr Wesen, ihre Kraft und ihre Grenze besteht. Das vorliegende Buch über ihn ist ein genau und gewissenhaft gearbeitetes philologisches Mosaik, eine reiche und wohlgeordnete Sammlung von wertvollem und zuverlässigem Material, ein kunstgeschichtliches Buch ohne Kunstgeschichte. Wie im Märchen hat der Zauberlehrling alle Knochen und Knöchelchen reingeputzt und nach abgeguckten Regeln zusammengesetzt; aber der Funke, der lebendig macht, stellt sich nicht ein, der gehäufte Stoff liegt tot, und das Buch, an dem so treuer Fleiß gebaut, war eine Ruine, ehe es fertig war.

Es ist eine tiefernste Angelegenheit unserer Wissenschaft, von der hier die Rede ist; vor einer Dissertation, die recht und schlecht ein wenig neues Material zusammenträgt, vor einem der üblichen Durchschnittsbücher hätte darüber zu sprechen keine Versuchung bestanden; vielleicht liegt es gerade an dem Feuer, das der Verf. in sich erstickte, um sein irrtümliches Ideal zu erreichen, und das nun wie eine verdammte Seele über der Stätte schwebt, der sie entrückt ist, daß die Sehnsucht nach dem höchsten Ziele sich zu Worte meldet. Auch uns Kunsthistorikern war ja der Krieg das ungeheure Erlebnis, an dem wir den Sinn unseres Tuns prüften; er gab der leisen Stimme unseres wissenschaftlichen Gewissens den schauerlich dröhnenden Widerhall. Gerade als Anhänger einer Richtung, die die historische Genauigkeit und das Streben nach Objektivität für die unerläßlichen Vorbedingungen wissenschaftlicher Leistung hält, möchte ich immer wieder betonen, daß diese Eigenschaften allein noch keine solche Leistung hervorbringen; für die Zukunft gilt mehr denn je: ohne tiefe und eindringende Erkenntnis von Kunst keine Kunstgeschichte. Hier schienen die Bedingungen gegeben zu sein, aus Beschäftigung mit lebendiger Kunst war das historische Problem erwachsen, die Gelegenheit ward vertan, einem Phantom aufgeopfert; vielleicht hat dies den Referenten bitterer gemacht als die gleichmäßige Sorgsamkeit, die laue Güte des Buches verdienen würde. Erst bei einer Diskussion über einzelne Punkte, über Chronologie und Zuschreibungen würden sich seine zahlreichen guten Eigenschaften voll entfalten; aber wer hat dazu Lust, der immer noch auf das große und ganze, das eigentliche Poussinbuch hofft, das uns einmal nicht trotz, sondern aus tiefgehendem und lebendigem Kunstgefühl geschrieben werden wird. *Hans Tietze.*

Berichtigung. Der Verfasser der Besprechung des Glaserschen Buches über die deutsche Malerei (S. 206 ff.) ist der Göttinger Universitätsprofessor Dr. Heinrich Alfred Schmid. — Auf S. 212 muß es Zeile 9 von unten heißen: »Auch der Gegenstand ist wichtig« (nicht: richtig).

REGISTER ZU BAND XLI.

AUFGESTELLT VON GERDA LÜCKER.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Mesopotamien.

Armenien.

Syrien.

Vorderindien.

Ägypten.

Italien.

Dalmatien und Küstenland.

Andere Länder.

MALEREI.

Deutschland.

Belgien und Holland.

Italien.

Frankreich, Spanien, England.

MITTELALTERLICHE WANDMALEREIEN.

MINIATUREN.

GRAPHIK.

Deutschland.

Kupferstiche:

Holzschnitte:

Belgien und Holland.

Italien.

PLASTIK.

Deutschland.

Italien und Küstenland.

VERZEICHNIS DER VERFASSER DER AUFSÄTZE UND BESPRECHUNGEN UND DER BESPROCHENEN WERKE.

DRUCKFEHLER-VERZEICHNIS.

S. 56, Anm. 43, Zeile 3: lies: 436f. (nicht 341).
S. 82, Bau- und Kunstdenkmäler des Küstenlandes, Zeile 1: lies: 120 Lichtdrucktafeln (nicht 21).
S. 97, Zeile 5 von unten: statt: die Gerade ses, lies: Gerade dieses.
S. 126, Zeile 10, statt Band XXVIII, lies XXXVIII.
S. 153, Zeile 9 von unten, nicht Albertina, sondern Wien, Akademie.
S. 172, Zeile 25 historischen.
S. 224, Zeile 20, statt Bildnis des, lies: der Ginevra de Benci.